

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Элегика в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная филология
(Русский язык и литература)»

очной формы обучения

Павлова Вероника Дмитриевна

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Григорьева Е. Н.

Рецензент:

к.ф.н., асс. Филонов Е. А.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Элегическое начало.....	8
1.1 Конститутивные признаки элегии.....	8
1.1.1 Чувства в элегии. «Смешанные ощущения»	10
1.1.2 Поэтика времени в элегии	14
1.1.3 Пространство в элегии	17
1.1.4 Субъект элегии.....	18
1.1.5 Адресат элегии	20
1.1.6 Устойчивый стиль элегии	24
1.1.7 Метрический строй элегии	30
1.2 Жанр элегии к 1820-м гг.....	32
1.3 Концепция В. И. Козлова.	35
1.3.1 Жанровые модели элегии	35
1.3.2 Общая доминанта элегий	38
1.3.3 Кризис элегии или ее эволюция?	39
1.4 Выводы.....	39
Глава 2. Элегика в «Горе от ума»	43
2.1 Герой и его слово в драме	43
2.2 Сюжет.....	45
2.3 Экспозиция. Игра со временем.....	46
2.4 Время в комедии	52
2.5 Сон Софьи.....	54
2.6 Слово Чацкого	64
2.6.1 Монолог «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...»	64
2.6.1 Монолог «Ну вот и день прошел, и с ним...».....	74
2.7 Репетилов	78
2.8 Ночное объяснение	83
2.9 Отъезд Чацкого	86
2.10 Выводы.....	90

Заключение	99
Библиография	101

Введение

Большинство критических и литературоведческих работ, посвященных комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», направлены на анализ и интерпретацию пьесы в рамках драматического рода литературы. Первой же попыткой посмотреть на этот текст с точки зрения принципов и правил другого рода – лирики – была работа А. С. Кушнера (1972), который обратил внимание на возможность увидеть в драматическом тексте Грибоедова лирическое начало¹.

Так, Кушнер определяет монолог Чацкого «Ну вот и день прошел...» как лирическое высказывание: «...что это, как не одно из лучших стихотворений в русской лирике?». И призывает: «...перечитайте монологи Чацкого: это законченные стихотворения, годные к печати отдельно, как самостоятельные стихи»². Этот же монолог С. А. Фомичев назвал законченной элегией³.

Лирические высказывания проявляются не только в речи Чацкого, как отмечает Кушнер. «И среди реплик Софьи встречаются такие, что сделали бы честь любому лирическому стихотворению, например: “И свет и грусть. Как быстры ночи!”»⁴.

В «Горе от ума» «еще в драматическом платье, выступила поэтическая лирика, освободившаяся от жанровых ограничений оды, послания, элегии»⁵.

К жанровой структуре произведения обращается В. М. Маркович в работе «Комедия в стихах А. С. Грибоедова “Горе от ума”» (1988). Структура пьесы, по убеждению Марковича, заключается в «своеобразном хороводе различных жанровых и родовых форм», каждая из которых не завершена, по убеждению ученого. «Они все не довоплощены. Это позволяет им сосуществовать, не

¹ Кушнер А. С. «Ребяческое удовольствие слышат стихи мои в театре» // «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении / Предисл. В. М. Марковича, коммент. М. Я. Билиннис. СПб., 2002. С. 382–391.

² Там же. С. 383–384.

³ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. Книга для учителей. М., 1983. С. 162.

⁴ Кушнер А. С. «Ребяческое удовольствие слышат стихи мои в театре». С. 385.

⁵ Фомичев С. А. Стих «Горя от ума» // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007. С. 118. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6436> (дата обращения: 07.05.2018).

сталкиваясь и не вытесняя друг друга, танцуя некий совместный танец», образуя «гармоническое сочетание»⁶. Такими жанровыми и родовыми формами Маркович считает поэму («сценическую» и романтическую), балладу, элегию, сатиру и оду⁷.

О таком взаимодействии жанровых начал писала и Б. А. Кичикова: «Предваряя появление нового русского романа, “Горе от ума” с “романной” органичностью вбирает в себя окружающие литературно-поэтические жанры, выявляя их полемические свойства и истинно драматическую способность вступать в диалог друг с другом»⁸.

В современном литературоведении существует работа, посвященная обнаружению и интерпретации одного из элементов грибоедовского «хоровода различных жанровых и родовых форм» в структуре пьесы «Горе от ума» – это статья С. И. Монахова о балладном начале в комедии⁹. Взаимодействие определенных фабульных элементов пьесы, как считает Монахов, может быть интерпретировано как «обыгрывание писателем расхожих балладных сюжетов»¹⁰. В результате такого сопоставления исследователю представляется, что текст комедии, «играя своими смысловыми возможностями» («The text shows different aspects of its semantic potential»), приводит читателя к новым трактовкам произведения в целом и отдельных его фрагментов, а балладное начало является тем планом в структуре комедии, который придает ей «поразительную смысловую глубину» («some

⁶ Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума» // Лекции по истории русской литературы первой половины XIX в. 29.09.2004.

⁷ Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник / Под ред. В. М. Марковича. Л, 1988. С. 79–80.

⁸ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова (поэтические жанры в структуре стихотворной комедии) // Русская литература, 1996. № 1. С. 150.

⁹ Monakhov S. I. «Gore ot uma» by Alexander Griboedov in the Light of Debates about Russian Ballads in 1810 to 1820 // «Blessed Heritage»: The Classical Tradition and Russian Literature. Opera Slavica, 2018. № 64. С. 173–187.

¹⁰ Монахов С. И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова в контексте полемики о русской балладе 1810–1820-х гг. // XLV Международная филологическая научная конференция, Санкт-Петербург, 14–21 марта 2016 г.: Тезисы докладов. СПб., 2016. С. 90.

deeper meaning»)¹¹. Например, «любовный треугольник Софья – Молчалин – Чацкий предстает вариацией баллады о женихе-мертвеце» («построение любовной интриги в “Горе от ума” как образное, метафорическое переосмысление баллады Жуковского»), а «бал в доме Фамусова – сатирическим преломлением сюжета о пирующих чудовищах» и мертвецах¹².

Думается, что не только балладное начало в «Горе от ума» придает комедии «поразительную смысловую глубину» – каждая из названных жанровых форм играет значительную роль в образовании глубинных смыслов грибоедовской пьесы.

Определить местоположение и функционирование одного из упомянутых «недовоплощенных» жанров в структуре комедии – элегического начала (элегики) – и будет целью данной работы.

Термин «**элегика**» уже давно является частью научного дискурса. В. Шмид в работе «Об эволюции поздней элегии Пушкина» характеризует этим термином творчество поэта 1820–1830-х гг. Несмотря на то, что в это время Пушкин мало пишет «чистых элегий», «зрелый» поэт «насквозь элегичен», замечает Шмид (т. е. в текстах просматриваются как признаки более ранних элегий поэта и его современников, так и элементы этого жанра, модифицированные со временем)¹³. Грехнев называет творчество поэта в данный период «зрелым элегическим стилем Пушкина»¹⁴. Для пушкинских текстов позднего периода характерна элегическая модальность – элегика.

Г. А. Токарева пишет, что такие понятия, как «элегический стиль», «элегическая тематика» и даже «элегические жанры» вводятся теорией жанров в литературоведческий обиход (примером такой «перепрофилизации», с точки зрения исследователя, является термин

¹¹ Monakhov S. I. «Горе от ума» by Alexander Griboedov... С. 186.

¹² Монахов С. И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова... Тезисы. С. 90.

¹³ Шмид В. Об эволюции поздней элегии Пушкина // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 167.

¹⁴ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 120.

«сатира», который из названия жанра «превращается в определение пафоса или типа оценочного смеха»)¹⁵.

Материалом для данного исследования служат различные редакции комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (ранняя редакция, т. н. «Музейный автограф», Жандровский список и Булгаринский, принятый как основной и авторитетный вариант пьесы), а также элегии русских поэтов 1790–1840-х гг. (В. А. Жуковского, А. И. Тургенева, К. Н. Батюшкова, Н. И. Гнедича, В. Ф. Раевского, М. В. Милонова, Н. Ф. Остолопова, П. А. Вяземского, В. К. Кюхельбекера, Е. А. Баратынского, А. С. Пушкина, В. И. Туманского, В. Н. Олина, А. А. Крылова, А. А. Дельвига, М. Н. Муравьева, К. Ф. Рылеева, М. Ю. Лермонтова, Н. М. Языкова, Н. П. Огарева).

Методологической основой данной работы является поэтологический анализ.

Актуальность работы обусловлена отсутствием в науке исследования, представляющего структуру комедии «Горе от ума» как органичное сосуществование разнородных жанровых начал, в т. ч. элегики, и подробный анализ данного начала.

В первой главе представлен обзор конститутивных признаков элегии и их трансформаций в истории русской литературы с опорой на научные и критические работы, посвященные рассматриваемому жанру, его положению в жанровой системе лирики первой половины XIX в.; также дано смысловое наполнение термина «элегика». Во второй главе предпринята попытка проанализировать отдельные реплики действующих лиц «Горя от ума» как высказывания, в которых проявляется элегика. Некоторые композиционные элементы грибоедовской комедии сопоставляются с построением элегических текстов. Рассматривается функционирование элегики в грибоедовской комедии. В заключении подведены итоги данной работы, отмечены возможные пути ее продолжения.

¹⁵ Токарева Г. А. О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник КРАУНЦ: Гуманитарные науки, 2017. № 1 (29). С. 9.

Глава 1

Элегическое начало

В первые десятилетия XIX в. в русской литературе «явно доминирует лирика, а в ряду лирических жанров главенствующую роль <...> играет элегия»¹⁶. Этот жанр присутствовал в творчестве любого поэта XIX в. и как нельзя лучше передавал состояние поколения данной эпохи: элегия была способна «выразить <...> скорбь [поэта и поколения в целом – В. П.] и желание бежать из реального мира в иной»¹⁷. Например, в разочаровании Баратынского реализовался «общечеловеческий потенциал жизнеощущения», который «впитал в себя болевые импульсы эпохи и слился с идеологическим статусом современной личности»¹⁸.

Жанр, достигший расцвета к 1820-м гг., – «русская романтическая элегия – имеет свой год рождения – 1802-й»: в этом году были написаны В. А. Жуковским «Сельское кладбище» и А. И. Тургеневым «Элегия» («Угрюмой Осени мертвящая рука...»), ставшие «образцом, типом романтической элегии, оказавшим значительное влияние на поэтов последующих эпох»¹⁹.

1.1 Конститутивные признаки элегии

Четкого теоретического определения жанра элегии не смогли дать не только исследователи XX–XXI в., писавшие, что границы элегии «размыты»²⁰, но и критики и поэты начала XIX в.: «Ни один род стихотворений не определен так худо в пиитической теории, как Элегия»²¹.

¹⁶ Маркович В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература, 2015. № 2. С. 5.

¹⁷ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 33.

¹⁸ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 121.

¹⁹ Фризман Л. Г. Два века русской элегии // Русская элегия XVIII – начала XX века. / Вст. ст., подгот. текста, прим. и биограф. справ. авторов Л. Г. Фризмана. Л., 1991. С. 16.

²⁰ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии: (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст. М., 1988. С. 40.

²¹ К-ов П. <Мальт-Брен К.>. Рассуждение об Элегии // Сын Отечества, 1814. Т. 51. С. 215.

«Авторитетом» относительно «классицистического жанрового канона» оставался для конца XVIII – начала XIX вв. Н. Буало, который обозначил основные признаки элегии: ее предмет (смерть и любовь), «чередование таких противоположных чувств, как печаль и радость», безыскусственность и непритворное чувство («эти качества оказались чрезвычайно близки эпохе Романтизма» и нашли отражение в более поздних работах как иностранных, так и русских литераторов)²².

Близким для русских поэтов начала XIX в. оказалось творчество французских поэтов Э. Парни, Ш.-Ю. Мильвуа и А. Шенье. Их элегии «резко отличались от рассудочной поэзии XVIII в. искренностью и непосредственностью чувства»²³, заключенными в них «подлинными психологическими и эмоциональными открытиями»²⁴, «легкостью и ясностью стиля»²⁵.

Элегии Парни – это и любовные элегии, и лирические высказывания, которые представляют собой «жалобу на несправедливость жизни, на мимолетность блаженства». Некоторые из них (из сборника 1778 г. «Эротические стихотворения») были переведены А. Ф. Мерзляковым («Элегия» («Страдания любви разлукой облегчатся!...»), 1806), В. А. Жуковским («<Отрывок перевода элегии> В разлуке я искал смягченья тяжких бед...», 1806), К. Н. Батюшковым («Привидение», 1810; «Элегия» (Как счастье медленно приходит...») 1804 или 1805; «Источник», 1810) и А. С. Пушкиным («Осеннее утро», 1816; «Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья...»), 1817).

Для элегий Мильвуа характерны безысходность, проходящая лейтмотивом через все стихотворения, мысль о неизбежной смерти самого поэта²⁶. «Унылые» элегии поэта стали популярны в России к началу XIX в., а

²² Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Вена, 1982. С. 111.

²³ Томашевский Б. В., Вольперт Л. И. Парни // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Отв. ред. В. Д. Рак. СПб., 2004. Т. 18–19. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-2331.htm> (дата обращения: 01.05.2018).

²⁴ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 36.

²⁵ Фризман Л. Г. Элегия // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1975. Т. 8: Флобер – Яшпал. Стб. 866–867. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8662.htm> (дата обращения: 01.04.2018).

²⁶ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 36.

«общеизвестным шедевром» стала элегия «Падение листьев» – ее переводили М. В. Милонов («Падение листьев», 1812), К. Н. Батюшков («Последняя весна», 1816), В. Н. Григорьев («Романс», 1820), В. И. Туманский («Падение листьев», 1823), Е. А. Баратынский («Падение листьев», 1823)²⁷.

К элегиям Шенье обращались Н. И. Гнедич («Тарентинская дева», 1823), Е. А. Баратынский («Под бурею судеб, унылый, часто я...», 1828), А. С. Пушкин («Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...», 1823; «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...», 1824; «О боги мирные полей, дубров и гор...», 1824; «Из А. Шенье» («Покров, упитанный язвительною кровью...»), 1825–1835)²⁸.

1.1.1 Чувства в элегии. «Смешанные ощущения»

Кроме текстов элегий иностранных авторов, русским поэтам начала XIX в. были известны трактаты и критические работы теоретиков литературы: Ж. Ф. Лагарпа (книга по теории словесности «Ликей»), Ж. Ф. Мармонтеля (статьи «Элегическое» и «Элегия»), И. Г. Гердера («О подражании латинским элегиям»), К. Мальт-Брена («Рассуждение об Элегии»).

Многотомный труд Лагарпа содержал описание «практически всех литературных родов и жанров: и эпоеи, и драматургии, и лирической поэзии, и сатиры, и ораторской прозы, а также исторических и философских сочинений». Таким образом, русский читатель имел возможность познакомиться «с античными и французскими теоретиками искусства и писателями», с «той полемикой, которая шла в европейской критике по ряду общих эстетических проблем, насущных и для отечественной словесности»²⁹.

²⁷ Томашевский Б. В., Вольперт Л. И. Мильвуа // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-2022.htm?cmd=1&dscr=1> (дата обращения: 02.05.2018).

²⁸ Рак В. Д. Шенье // Там же. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-3841.htm?cmd=0&hash=> (дата обращения: 02.05.2018).

²⁹ Кочеткова Н. Д. Перевод книги Ж.-Ф. Лагарпа «Ликей, или Круг словесности древней и новой», осуществленный Российской Академией // Российская Академия (1748–1841): Язык и литература в России на рубеже XVIII–XIX веков. СПб., 2009. С. 133, 136.

Благодаря работам Ж. Ф. Мармонтеля и И. Г. Гердера, в теории литературы утверждается идея возникающих в душе человека «смешанных ощущений». Мармонтель пишет о свойстве элегии «изображать противоположные душевные движения», которые «совместны, неравномерны и перебивчивы в своих взлетах и спадах»³⁰. Гердер определяет элегию «как чувственно совершенное описание наших смешанных ощущений»³¹.

Русского читателя, «не искушенного в немецкой критике, поэтике и эстетике», с теорией смешанных ощущений «познакомил» французский критик К. Мальт-Брен³², который в статье «Рассуждение об Элегии» (ее перевод был опубликован в 1814 г. в журнале «Сын отечества») отмечает, что «*смешанные ощущения* [Здесь и далее курсив автора – В. П.]» (например, радость и «беспокойный страх», «луч надежды» и «тучи бедствий и горестей» и т. п.) «составляют достояние *Элегии*»³³.

Заметим, что русские поэты и критики впоследствии будут подчеркивать такого рода чувства, присущие элегическому жанру: Я. И. Бередников видел «истинный характер» элегии в том, что «стихотворец совершенно объят бывает тихим чувством печали или кротким весельем, соединенным с нежностью, причем выражает их привлекательным и несколько подробным языком»³⁴. И. С. Рижский писал, что «содержанием элегии» являются не только «угнетающие чувствования скорби», которые «изливает из себя» «чувствительное сердце, огорченное несчастьями собственными или других», но и «нежные и даже веселые ощущения»³⁵.

Мотивы «сладостной скорби» и «мучительной радости» звучат уже в элегиях предромантизма: «Поэзия» Н. М. Карамзина (1787), «Элегия»

³⁰ Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание»... С. 112.

³¹ Там же. С. 261.

³² Там же. С. 115.

³³ К-ов П. <Мальт-Брен К.>. Рассуждение об Элегии. С. 220.

³⁴ Бередников Я. И. Об элегии и героиде (Из Сульцеровой теории изящных искусств) // Благонамеренный, 1818. № 7. С. 70.

³⁵ Рижский И. С. Наука стихотворства. СПб., 1811. С. 262.

А. И. Тургенева (1802)³⁶. В начале XIX в. «смешанные ощущения» находят отражение в элегической лирике В. А. Жуковского («Славянка», 1815), К. Н. Батюшкова («Выздоровление», 1807: «Мне сладок будет час и муки роковой: // Я от любви теперь увяну»³⁷; «Разлука», 1815: «И слово, звук один, прелестный звук речей, // Меня мертвит и оживляет»³⁸; «Элегия», 1804 или 1805: «Обман надежды нам приятен»³⁹), А. С. Пушкина («Окно» (эта элегия и последующие датированы 1816 г.); «Пробуждение»; «Друзьям»: «И вашей радости беспечной // Сквозь слезы улыбнулся я»⁴⁰).

В «Славянке» В. А. Жуковского «нет или почти нет единства элегического тона в том смысле, в каком он существовал для “кладбищенской элегии”. “Смешанные ощущения” окрашивают здесь разные по исходной эмоциональной тональности фрагменты элегии; в них интегрированы почти оксюморонные сочетания». Созерцание «картины “последней красы” “полуотцветшая природы”» у Жуковского Вацура сравнивает с «пушкинской осенью: “Приятна мне твоя прощальная краса...”»⁴¹.

Спустя два столетия именно смешанные ощущения будут осмыслены как «главный жанровый атрибут» элегии⁴², «“ядерный” феномен жанра, определяющий исходную ситуацию элегии»⁴³.

Элегия изображает «чувства самого стихотворца» («восторг радости, безнадежную скорбь», которые вскоре обратятся в «меланхолическое

³⁶ Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 45.

³⁷ Батюшков К. Н. Выздоровление // Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л., 1935. С. 67–68.

³⁸ Батюшков К. Н. Разлука («Напрасно покидал страну моих отцов...»). С. 82–83.

³⁹ Батюшков К. Н. Элегия. С. 206–207.

⁴⁰ Пушкин А. С. Друзьям // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 1. Стихотворения 1813–1820. Л., 1977. С. 192.

⁴¹ Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры... С. 147.

⁴² Шмид В. Об эволюции поздней элегии Пушкина. С. 150.

⁴³ Зырянов О. В. Границы жанра: Элегия в творческом сознании А. С. Пушкина // Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 111.

удовольствие»), требуя, «чтоб сам Поэт говорил языком страсти, которую не посторонние лица, а он должен чувствовать»⁴⁴.

«Всякая принужденность противна свойствам Елегии. Принужденность с печалью не может быть вместе и способна только отвратить, а не возбудить сострадание», – писал Н. Ф. Остолопов, русский поэт, издатель журнала «Любитель словесности», определявший элегию как «поэму, посвященную слезам и жалобам», выражение которых должно быть искренне и непритворно⁴⁵.

Концепция «смешанных ощущений» как конститутивного признака элегического жанра, его определяющего и выделяющего из лирической системы в целом, к началу XIX в. была подхвачена и развита русским литератором А. И. Галичем, учеником немецких философов, который в 1825 г. опубликовал работу «Опыт науки изящного». В данной работе Галич дал определение элегии, укрепившееся в теории жанра: «Элегия как тоскливое или веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к былым или минувшим страдательным состояниям души, которые охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений и, например, хотя со *слезами еще на глазах, но уже с расцветающею на устах улыбкою* [курсив мой – В. П.] воспевать блага, которых лишаемся. Где же чувство удерживается в сознании до того, что стихотворец дает об нем одно только суждение, там элегия переходит в лирический момент души, кратко и сильно ею выражаемый, то есть в эпиграмму, которая потому может принимать все формы, так что ее употребление на сатиру, надпись и проч. совершенно случайное»⁴⁶.

А. И. Галич обозначает ключевые признаки и свойства элегии, которые, как мы увидим, действительно выделяют данный жанр из всей системы лирики первой четверти XIX в. И именно от этого определения впоследствии будут отталкиваться многие исследователи XX в. (Л. Я. Гинзбург,

⁴⁴ К-ов П. <Мальт-Брен К.> Рассуждение об Элегии. С. 219–220, 224.

⁴⁵ Остолопов Н. Ф. Элегия. С. 356, 365.

⁴⁶ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974. Т. 2. URL: http://az.lib.ru/g/galich_a_i/text_1825_opyt_nauki.shtml (дата обращения: 04.05.2018).

В. А. Грехнев, В. М. Маркович, В. И. Козлов, М. Л. Гаспаров и др.), дополняя и расширяя представление об элегии XIX–XX вв.

1.1.2 Поэтика времени в элегии

Одним из ключевых признаков элегии Галич называет проявленную в ней особую форму времени – элегическую дистанцию, наличие которой обязательно для элегий допушкинского периода. «В меланхолии эмоция как бы отодвинута в прошедшее – ведь разглядывать собственный душевный поток можно только хотя бы в условиях временной дистанции», которая, являясь «жестко закрепленной и неподвижной», возникает «между лирическим высказыванием и эмоцией, между субъектом и объектом лирического высказывания»⁴⁷.

Для поэтов-элегиков эпохи романтизма оказывается неактуальным противопоставление настоящего (тоска) и прошлого (радость) как особой «временной организации текста», которая была характерна для «рациональной» элегии XVIII в.⁴⁸ Но поэты новой эпохи не отрицают такого противопоставления и «предпочтения, оказываемого прошлому перед настоящим» (данный принцип Е. В. Толстогузова называет «элегической аксиологией»⁴⁹). Для элегиков XIX в. основой жанра становится «философия, замкнутая на минувшем», мир которого «притягателен для поэта»: «в его представлении это мир пропущенного сквозь фильтр памяти, а значит одухотворенного времени, от которого больше не веет ледяным холодом реальности, разошедшейся с идеалом»⁵⁰.

⁴⁷ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 140.

⁴⁸ Варзаева М. А. «Смешанные ощущения» как основа элегического жанра: Первые шаги в освоении понятия в творчестве поэтов-классицистов и ранней лирике А. С. Пушкина // Актуальные процессы в социальной и массовой коммуникации [Текст]: Материалы научно-практической интернет-конференции. Ярославль, 2010. Вып. 3. С. 42. URL: yspu.org/images/f/f5/Варзаева_статья.doc (дата обращения: 05.04.2018).

⁴⁹ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Владивосток, 2009. № 3 (7). С. 7.

⁵⁰ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 142–143.

Описанная выше особая поэтика времени воплощена в элегиях В. А. Жуковского, который и «сориентировал элегию на изображение минувшего» («Славянка», «Песня», «Теон и Эсхин»). В элегиях поэта прошлое «идиллично», «лишено внутреннего движения», оно «абсолютизирует момент постоянства и покоя, как бы предчувствуя, что всякое движение для него поистине смертоносно»⁵¹.

К 1820-м гг. в текстах русских элегиков «жестко закрепленная» временная дистанция претерпевает некоторые изменения. Элегическая дистанция сгущается и насыщается в ранних элегиях А. С. Пушкина, где время «предельно условно», и «превращается в необыкновенно плотную дистанцирующую среду», проявляющуюся между субъектом и переживанием. Между ними – «почти непроницаемые напластования элегических формул, персонификаций, отстраняющих приемов»⁵². Например, написанные в 1816 г. «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»), «Любовь одна – веселье жизни хладной...», «Желание».

Элегическая дистанция может быть «резко сокращена» экспрессией, возникающей в строках с «такой энергией выражения, таким непосредственным движением души и такой искренностью страдания, которые уже невозможно просто поэтически “разыграть”, пользуясь “правилами игры”, разработанными жанром:

Прервется ли души холодный сон,
Поэзии зажжется ль упоенье, –
Родится жар, и тихо стынет он:
Бесплодное проходит вдохновенье»⁵³.

Принцип временной дистанции в пушкинских элегиях «становится гибким и подвижным». В цитированной выше элегии «Друзьям» появляется образ, «несущий на себе печать минутного виденья», в элегии «Желание» 1816 г.

⁵¹ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 142, 146–147.

⁵² Там же. С. 148–149.

⁵³ Там же. С. 151.

«время переживания и время высказывания сближаются <...> предельно», что обуславливается «мгновенно вспыхнувшим душевным порывом»:

О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье...⁵⁴.

Как видим, элегия описывает как прошедшие чувства, так и те, которые возникают в момент высказывания. Такие модификации способствуют непрекращающемуся обновлению жанра.

Подвижной в элегиях Пушкина оказывается и последовательность временных пластов, их взаимодействие. Поэт по-разному комбинирует эти пласты, что приводит к новому прочтению лирического текста. Например, в элегии «Умолкну скоро я...» (1821) временные «планы чередуются: от “среднего” будущего к прошлому» вместо привычных нам переходов от прошлого к настоящему и будущему (ближнему, «среднему», дальнему). Поэт способен подавать «будущее в настоящем» («Я пережил свои желанья...», 1821), являть в одном периоде одновременно три временных плана в совершенно новом соотношении: «прошедшее в будущем в настоящем» («Желание славы», «Умолкну скоро я...»)⁵⁵.

В элегии «Гроб юноши» одно время заключено в рамки другого, а их комбинация порождает определенное состояние лирического героя: воспоминание – это «прошлое, вставленное в рамку настоящего или будущего», а ожидание – это «будущее, вставленное в рамку настоящего или прошлого». Подобные «рамки» организуют и элегию Баратынского «Падение листьев», в которой «ожидание будущего вставлено даже в двойную рамку»⁵⁶.

В. И. Козлов считает, что в элегии происходит «*переоценка настоящего* [курсив автора – В. П.]» с помощью переживания этого «настоящего в ценностном свете прошлого», в котором «проходят циклы человеческой

⁵⁴Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 151–153, 159.

⁵⁵ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии... С. 50–53.

⁵⁶ Там же. С. 51.

жизни, где раскрывает себя идеал, присутствие которого заставляет переоценивать настоящее». Отсюда кажется вполне естественным для элегий «столкновение, наложение друг на друга различных временных точек и <...> моделей восприятия времени»⁵⁷.

1.1.3 Пространство в элегии

«Абсолютный сценарий элегии осуществляется в трех основных моментах: субъект, адресат, пространственно-временная обстановка»⁵⁸.

Третий элемент – обстановка – по Толстогузовой, «может быть в принципе любой, <...> но при этом она должна характеризоваться опустошенностью, открытой “далью”, какой-то степенью прозрачности/призрачности, безмолвием (“ни звуков здесь, ни красок, ни движенья” [элегия Ф. И. Тютчева “На возвратном пути” – В. П.]; или отрицательно-неопределенной акустикой: шуршание листьев, вой ветра, шум волн), обесцвеченностью, угасанием света, угасанием признаков жизни. Жанр подчас программно сочетает моменты, которые могут показаться несовместимыми, например “мглу” и прозрачность, туманность и проницаемость». Такая специфичная «атмосфера» обусловлена тем, что в элегии предстает «пространство внутренних проекций, которые всегда отличаются неопределенностью и в то же время какой-то последней ясностью»⁵⁹.

Также пространство в элегии представляет собой «обстановку стертой грани между реальностью и воображением. Воображение здесь играет подчас ключевую роль, оно пытается компенсировать вялость, ослабленность пластических моментов образа способностью к построению иллюзорных миров. Таково, например, усиленное “цветное” воображение у Батюшкова (“Мечта”). У Жуковского это обостренная эмоциональная отзывчивость на

⁵⁷ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2013. URL: <http://search.rsl.ru/ru/record/01005531549> (дата обращения: 04.04.2018).

⁵⁸ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 6.

⁵⁹ Там же. С. 8.

все не вполне ясное по природе. Радикальное отсутствие обстановки, почти чистое пространство самозаявления мы встречаем в “думах” Лермонтова, где элегическое “я” нередко упрочивает себя лишь жесткой определенностью, “горьким алкоголем” (Эйхенбаум) интонаций».

Элегическая обстановка может предстать опустошенной – эта опустошенность «является символическим коррелятом опустошенности элегического субъекта»⁶⁰.

1.1.4 Субъект элегии

Элегический субъект «характеризуется невозможностью идентифицировать себя с любой из желанных реальностей. Ему, как певцу в “Сельском кладбище” Грея/Жуковского, “ничем души не усладить”». «В более поздних, уже не сентиментально-меланхолических, а романтикомизантропических вариантах элегического настроения» субъект предстает опустошенным: здесь «можно встретить значительно более резкую формулу этой ситуации: “уж не жду от жизни ничего я” (Лермонтов)». Такой субъект опустошен, «поскольку не может выразить себя иначе как через отказ от любого опредмечивания. <...> Перед нами случай резкой рекурсивности, т.е. обращенности на себя, которая реализуется как бесконечное подтверждение суверенности “я” через отрицание структур конечности (предметности)»⁶¹.

Элегический субъект, включает Толстогогузова, «в своей крайней форме являет “пустое”, страждущее от этой пустоты и все же не удовлетворяющееся никакими наполнениями и отождествлениями “я”. Это “я” <...> нуждается в проекциях <...> на обесцвеченный фон». «Такой субъект всегда переживает ситуацию какого-то (чьего-то) отсутствия, потому что только так проясняется его собственное присутствие», так субъект «сможет говорить». Например, «картина мировой гармонии» в лермонтовском «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу» «нужна как фон для элегической экзальтации основной темы –

⁶⁰ Толстогогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 8.

⁶¹ Там же. С. 6.

страдающего от соприсущей ему “боли” и мечтающего о заведомо невозможной форме существования лирического “я”»⁶².

В. А. Грехнев характеризовал элегических героев ведущих русских поэтов по-разному. Герой Жуковского – это «носитель настроения и созерцания», «лицо страдательное». «Как бы безвольно растворяясь в потоке впечатлений, идущих от внешнего и внутреннего миров, он озабочен лишь тем, чтобы воссоздать этот поток с такой полнотой, которая у Жуковского всегда на грани “невыразимого”». Героем Баратынского становится «носитель мысли, направленной на непокоренную стихию страстей». Субъекта пушкинских элегий «отличает психологическая объемность, в нем нераздельно слились и гармонически взаимоопределились все сущностные силы личности: беспокойные порывы разума, полнота чувственных реакций на мир, импульсы воли». Особый колорит пушкинскому субъекту придает «установка на неразрывное слияние медитации и действия»⁶³.

Грехнев называет «элегическое мышление» Пушкина «пограничным». «Путь Пушкина в русле элегии – это путь ко всей полноте лирической свободы»⁶⁴. Так, например, поэт вводит в элегию обращенность субъекта к другому сознанию. Субъект «раскрывает себя» через другого человека. Такие элегии Грехнев назвал «экстрацентричными»: «носитель переживания в них раскрывает себя, лишь раскрываясь в мир, а стало быть, и в сферу других сознаний, других душ». Такими элегиями Пушкина являются «Выздоровление» (1818), «Увы! Зачем она блистает...» (1820), «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821). До Пушкина элегическое мышление было «интроцентрическим»: другого человека элегический герой не мог воспринимать «как субъекта, наделенного если не равноправным сознанием, то хотя бы какими-то проявлениями душевной автономии, определяющими

⁶² Толстогозова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 6–7.

⁶³ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 133, 139.

⁶⁴ Там же. С. 197.

статус его психологической независимости от сознания лирического субъекта»⁶⁵.

1.1.5 Адресат элегии

Е. В. Толстогузова считает, что «элегический адресат подчас проявляет странные свойства», и выделяет несколько типов такого адресата⁶⁶.

1. Сам субъект речи.

Таковым в определенный момент элегии становится адресат «Сельского кладбища» Жуковского: «А ты, почивших друг, певец уединенный, / И твой ударит час, последний, роковой». «Такая взаимозаменяемость не случайна: в качестве конфидента желателен не просто сочувственный слушатель, но идеальный слушатель, который может предстать как alter ego субъекта, оплотнение его психеи (“мой гений”, если определять его словами Батюшкова, или своеобразный элегический “даймон”»).

2. Адресат «персонально отсутствует» (умер или находится вдалеке).

«Обращение к умершему – наиболее элегическая ситуация» («и наиболее древняя, если вспомнить о похоронных причитаниях и заплачках – долитературных “элегиях”»).

Отсутствие адресата «меланхолически переживается как невосполнимая утрата». И в то же время его «не призрачное появление поставило бы элегического автора на край жанровой катастрофы, ведь слишком определенное, пусть и молчаливое, “ты” будет неизбежно приглушать индивидуалистические проекции». То есть адресат просто присутствует при высказывании элегического субъекта, не слушает его и не сопереживает ему.

⁶⁵ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 185.

⁶⁶ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 7–8.

3. Мнимый адресат.

Адресат является таковым, если он «навязчиво присутствует в зоне диалогического речевого жеста», «ему можно сказать: “не с тобой я сердцем говорю”»⁶⁷.

Статусы адресата могут быть разными: друг, возлюбленная и проч. Но элегический контекст очень чувствителен к градации адресатов»⁶⁸.

Добавим к этим типам еще некоторые, не выделенные Толстогузовой, но характерные для русских элегий начала XIX в.

4. Умерший человек, близкий поэту.

До XIX в. были популярны элегии на смерть (отсылающие к надгробным словам и причитаниям, древнегреческим элегиям), в которых герой обращался к умершему другу (элегии В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина).

В подобных классицистических элегиях на смерть поэт «скорбит о кончине» человека, он «уверяет нас, что события приняли ненормальный оборот: умерший должен был быть жив и счастлив»⁶⁹. В романтической элегии начала века происходит переворот сознания элегического героя: он не ропщет на рок – герой обращается к умершему человеку, который был ему знаком и близок, рассказывает что-то о его жизни, воспекает ее и самого друга. В отличие от «безличной разработки темы смерти» в классицизме, романтизм представил обновленную тему как «интимную стилистику личной утраты», элегия пишется на смерть одного конкретного человека. Умерший является «не воображаемым незнакомцем» для поэта, а реальным человеком, которого «субъект элегического

⁶⁷ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 7.

⁶⁸ Там же. С. 8.

⁶⁹ Фрицман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 24.

высказывания более или менее хорошо знал». В «процессе рефлексии о том, кем и чем был погибший» субъект элегии раскрывает себя⁷⁰.

Примером такого типа обновленной элегии, ставшей «массовым явлением к концу 1820-х»⁷¹, может служить «Элегия на смерть В. К<иреевского>» (1827) А. С. Хомякова.

Подобная трансформация умершего происходит в элегии М. Ю. Лермонтова «Наполеон» (1829). Основу элегии составляет описание жизни Наполеона, о котором поэт говорит в третьем лице, воспевая императора Франции. В конце элегии перед поэтом предстает призрак Наполеона, которому дано свое слово:

«Умолкни, о певец! – спеши отсюда прочь, –
С хвалой иль язвою упрека:
Мне все равно; в могиле вечно ночь.
Там нет ни почестей, ни счастья, ни рока!
Пускай историю страстей
И дел моих хранят далекие потомки:
Я презрю песнопенья громки;
Я выше и похвал, и славы, и людей!...»⁷².

Лермонтов модифицирует адресата элегии, вводя его не просто как того, к кому обращается элегический герой, – поэт дает такому адресату слово, что впоследствии может быть развито поэтами как диалог субъекта и адресата.

5. Реальный человек, современник поэта.

Такой адресат обычно указан в самом заглавии элегии: «К Дашкову» (Батюшков, 1813), «Жуковскому» (Пушкин, 1818), «К Коншину» (Баратынский, 1820).

⁷⁰ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2013. С. 76.

⁷¹ Там же.

⁷² Лермонтов М. Ю. Наполеон // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1828–1831. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 47.

В отличие от элегий на смерть, в приведенных выше текстах Баратынского и Пушкина герой обращается к реальному живому человеку, но не называет его по имени. И тем не менее, в образе такого адресата мы узнаем современника поэта. В элегии Батюшкова адресат обуславливает всю ситуацию элегии: герой отвечает на «веление» друга «петь любовь и радость» на фоне «углей, праха и камней горы», «груд тел кругом реки», «нищих бледных полков», что кажется невозможным для поэта. Большая часть этой элегии описывает состояние самого героя, его размышления, а в конце он обращается к Москве, «отчизны краю златому»⁷³.

6. Прошное.

«Зачастую в “унылой” элегии само прошлое выступает как собеседник. Типовая лирическая ситуация – обращение на “ты” к “юности”, “дням моим весны златой”, “цвету моей жизни” и т. д. со стенами, вызванными разлукой с этим олицетворенным прошлым. Всякий раз в такой элегии слышится голос преждевременного охладелого молодого человека»⁷⁴. Например, как в элегиях Жуковского «Вечер», Кюхельбекера «Элегия» («Цвет моей жизни, не вянь...») и др.

Обращение к такому адресату (пункты 5–6) расширяет границы элегии, привнося в жанр новые смыслы и возможности.

Таким образом, «адресат в элегии двойится: он является и конфидентом, и заложником элегического отрицания любых попыток со стороны понять персоналистическое ядро проблемы. Индивидуальная ситуация невыразима в принципе, и в качестве невыразимого нуждается не в активном понимании, а в как можно более полном эмоциональном резонансе». «Здесь «лишь молчание понятно говорит» и лишь молчание понятно отвечает. Невыразимое нуждается во встречном безмолвии в большей степени, чем в активном понимании»⁷⁵.

⁷³ Батюшков К. Н. К Дашкову. С. 87–88.

⁷⁴ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 95.

⁷⁵ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 8.

1.1.6 Устойчивый стиль элегии

Еще одним характерным признаком элегии является ее устойчивый стиль, в контекст которого каждое слово входит как «стилистический эталон», «приобретая свою экспрессивность, свои поэтические ореолы» и становясь для художника «сильным средством воздействия на читателя»⁷⁶.

Устойчивый стиль русской элегической школы Л. Я. Гинзбург определила как «школу “гармонической точности”», подчеркивая в этой формулировке «точность лексическую, требование абсолютной стилистической уместности каждого слова»⁷⁷.

Для элегического стиля 1810–1820-х гг. характерны особые маркеры – «стилистические сигналы» (например, «слезы, мечты, кипарисы, урны, младость, радость»). Эти сигналы «относительно однозначны (насколько может быть однозначным поэтическое слово)», что обуславливает следование за ними «рядов предрешенных ассоциаций», которые «задаются поэту и читателю контекстом стиля». Такие однозначные, «конкретные по своей словарной природе слова <...> по стилистической своей функции уподоблялись абстрактным», способствуя тем самым осуществлению установки элегического текста на идеальное обобщение, которое «заглушает предметное содержание» слова»⁷⁸. В обобщение трансформировалось «каждое явление, вступавшее в элегию» (жанр элегии называют самым «абстрагирующим»; сравним с сатирой и басней, где задействовано «эмпирическое слово»), «вступало в область чистых ценностей и безусловной красоты».

В упомянутые выше «гармонические» нормы, по существу, «целиком не укладывается» ни один из поэтов начала XIX в. Каждый из них, обращаясь к системе стилистических эталонов, по-своему их комбинировал, создавая собственный стиль в рамках романтической элегии, которая становилась

⁷⁶ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 26, 43.

⁷⁷ Там же. С. 29.

⁷⁸ Там же. С. 27, 39.

«самым массовым и безликим жанром»⁷⁹. Перед поэтом-элегиком первой четверти XIX в. возникает трудная задача – «по-своему сказать общее»: «стройно развернуть и подробно разработать избранную стандартную тему – “уныние”, “уединение”, “разочарование” и т. п.»⁸⁰.

Нарушить каноны школы «гармонической точности» могли только «большие поэты», которые «умели сочетать узнаваемое с неожиданным. Эпигонам это было не по силам». Например, в элегии Пушкина «Друзьям» рядом с «сугубо традиционным» словосочетанием «золотые дни» появляется другое сочетание – «золотые ночи». Сопряжение слов в этой формуле непривычно: оно «оживляет в первом словосочетании давно потухшее вещественное значение». Физически ощутимой является строка в элегии «Жуковскому» (1818) «Быстрый холод вдохновенья», которая оказывается «смысловым взрывом» («традиция ассоциировала вдохновение не с холодом, а с жаром, пламенем»)⁸¹. Или же словосочетания «румяных уст» («Таврида» Батюшкова, 1815), «с унылым сладострастьем» («Элегия» («Нет, не бывать тому, что было прежде!...») Баратынского, 1821).

Пушкин «не только внес свой вклад в формирование общего языка [элегической школы – В. П.], но и оказался первым большим поэтом, который на этот язык покусился»⁸².

Тексты, в которых строки выдержаны в «гармоническом слоге» (например, элегии Плетнева), не «зацепляют внимания читателя» и не вызывают у него такого интереса и напряжения, как произведения, наполненные непривычными сочетаниями слов, «гибким синтаксисом», с возникающими «то державинским скрыпя, то противоречивыми скрещениями слов: беззнойное солнце, закат, который спокойно пламенеет, то предметный образ ивы, с ее свившимися корнями» (элегии Жуковского)⁸³.

⁷⁹ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии... С. 60.

⁸⁰ Там же. С. 40.

⁸¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 45.

⁸² Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 98.

⁸³ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 46.

«Словесная система школы Жуковского–Батюшкова–Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул, т. е. той игрой дифференциальными качествами, которая возникала в процессе этого преодоления»⁸⁴. И тем не менее поэты, ощущая такой устойчивый стиль и его формулы, неизбежно выходили за рамки стиля-эталона, создавая свою индивидуальную структуру элегии.

М. Л. Гаспаров убежден, что «для отдельных авторов и жанров» характерна индивидуальная «композиция распределения лиц (т. е. точек зрения на предмет) и времен (т. е. дистанций взгляда на предмет) независимо от того, что служит этим предметом рассмотрения для автора»⁸⁵. Верность своей гипотезы исследователь подтверждает анализом романтических элегий трех поэтов: Жуковского, Пушкина, Баратынского.

Так, у В. А. Жуковского «специфика тематики определяет <...> специфику композиции». В описательных стихотворениях («Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка») – это «пейзаж и вызванные им размышления» о прошлом и будущем. В стихотворениях на смерть («На кончину Ея Величества королевы Виртембергской»), «На смерть фельдмаршала Каменского») – «краткое упоминание о смерти героя <...> и вызванные ею размышления»⁸⁶. Во всех типах элегических стихотворений Жуковский обобщает описанную ситуацию и показывает, что «произошедшее не единичный эпизод», не случай, а «общий жребий, то, что ждет всех» (например, элегия «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской» – «не столько о кончине Екатерины, сколько о мимолетности земного величия и счастья»⁸⁷); это удел, значение которого «не связано ни с временем, ни с местом, ни с данными действующими лицами». «Пространственные комментарии-сноски», приведенные в элегии

⁸⁴ Гинзбург Л. Я. Опыт философской лирики // Поэтика. Л., 1929. С. 83.

⁸⁵ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии... С. 57.

⁸⁶ Там же. С. 58–59.

⁸⁷ Там же. С. 41.

«Славянка» (прозаические примечания о месте действия и героях), не включены в текст, т. к. их описания оказываются не столь важными, сколько «ассоциации и чувства, вызываемые ими в душе поэта»⁸⁸.

Элегии Е. А. Баратынского, построение которых не зависит от развернутых в них тем, Гаспаров именует «расчленяющими», «аналитическими». Такому структурному типу присуща устойчивая трехчастная композиционная схема, которая организует свыше трети элегий поэта. Как пример аналитической элегии Баратынского Гаспаров приводит стихотворение «Истина», подробно анализируя его композиционное построение.

Первой частью схемы является «экспозиция, рисующая исходную ситуацию». Эта часть оформлена прямой речью, «произнесенной или продуманной в прошлом» (цитация может вводиться и без кавычек) и временным планом – «настоящее в прошлом»⁸⁹.

Вторая часть – «ложный ход, намечающий возможное разрешение ситуации», которая могла бы стать выходом, но, как выяснится позднее, им не стала (употребление будущего времени). Элегии Баратынского «о двух путях выбора» обращены в «свое будущее», а не «в свое прошлое», как преобладающие в лирике Пушкина элегии-воспоминания⁹⁰.

Третья часть – «отказ от ложного хода и предпочтение другого хода, истинного» (возможно употребление будущего времени, но оно снова заменяется настоящим, которое подытоживает размышления, синтезируя их).

Не все элегии Баратынского построены по описанной выше четкой трехчастной схеме, они более «разнотипны». Например, в первых строках элегии может быть сформулирована тема, а далее приводится «последовательное описание отдельных ее аспектов» (элегии «Родина», «Элизийские поля», «Оправдание», «Коншину», «Л. Пушкину», «Отъезд»,

⁸⁸ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии... С. 46.

⁸⁹ Там же. С. 41.

⁹⁰ Там же. С. 48.

«В альбом», «Падение листьев» («монолог в повествовательной рамке»), «Делии», «Догадка», «Лета»)⁹¹.

У А. С. Пушкина нет строгих композиционных принципов построения элегии – такой тип Гаспаров называет «совмещающей» или «гармонизирующей» элегией, а ее стиль – «синтетическим».

В отличие от «аналитической» элегии Баратынского, в которой «истинное содержание раскрывается только к концу» (исключение – элегия «Признание», которая выбивается из стиля поэта. Это отметил и Пушкин, высоко оценив данную элегию)⁹², «синтетическая» элегия Пушкина чаще всего «начинается с суммарной формулировки всего ее содержания»: «Война! Подъяты, наконец...», «Сокрылся он...» («Гроб юноши»), «Я пережил свои желанья...», «Умолкну скоро я...», «Прощай, письмо любви!...» и др., а «затем начинается склонение и спряжение этой темы по лицам и временам». Тема «варьируется с переменных точек зрения» через «смену временных планов “настоящее–прошедшее–будущее”» и «смену подлежащих “я–ты”» (например, в элегии «Мечтатель» «неназванное “я” сквозит через “ты”», а в элегиях «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Ты вянешь и молчишь...» эти планы совмещаются: «я в тебе»)⁹³. Смена лиц в некоторых текстах может «подкрепляться сменой времен, и наоборот»⁹⁴.

Такие комбинации (распределение лиц и времен) подтверждают указанную выше способность разных элементов элегии сочетаться и вступать в новые типы связей в тексте.

Индивидуальный стиль поэта-элегика первой четверти XIX в. подтверждается и в наборе, казалось бы, похожих эмоций и чувств, но по-разному функционирующих в лирической системе определенного автора.

В. А. Грехнев, сравнивая элегии В. А. Жуковского и А. С. Пушкина, противопоставлял лежащую в их основе эмоцию. Так, элегическая система

⁹¹ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии... С. 47.

⁹² Там же. С. 57.

⁹³ Там же. С. 54.

⁹⁴ Там же. С. 48.

Жуковского с охватывающей ее «генерализующей эмоцией» («скорбь, грустные размышления о скоротечности жизни, о порочности ее устоев»⁹⁵) оказывается «контекстуально спаянной»⁹⁶. Чувство, взятое за основу элегии, «не нуждается в объяснении», полагал Жуковский, – оно «везде одно: рассуждения о мимолетности всего прекрасного, о том, что прекрасное здесь не дома, что оно <...> не к нашей жизни принадлежит»⁹⁷.

А в системе элегий Пушкина, который отказался от такой генерализующей эмоции, «возрастает художественная суверенность отдельного элегического текста, его эстетическая самодостаточность»; каждая элегия «являет собой самодовлеющий художественный мир». Это элегии «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...» (желание одиночества), «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (борьба сомнений в душе лирического героя), «Желание славы» («неостывший трепет любви») ⁹⁸.

Такое многообразие чувств в элегиях дает возможность поэту показать «“вертикальный срез” души» человека, отмечая тончайшие «оттенки за доминантой переживания»: в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829) печали и грусти «сопутствует оттенок легкости, точно бы душевной невесомости, ощущение света примешивается к сумеркам печали». В элегиях такого типа раскрывается «образ особой пушкинской полноты жизнеощущения», воплощается «объективная объемность душевного мира». В элегиях «К морю» (1824), «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) «размышления о смерти разворачиваются в теснейшем соседстве с думою о жизни», о «торжестве молодости, силы и красоты». «Мотив всех впечатлений бытия» «страстно и сильно звучит» в «Демоне» (1823) ⁹⁹.

Элегическая система Баратынского оказывается совершенно иной: например, в «Разуверении» «душевные стихии» «расчленяются <...> на

⁹⁵ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 39.

⁹⁶ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 131.

⁹⁷ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 47.

⁹⁸ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 130–131.

⁹⁹ Там же. С. 126–128.

четко выраженные полярности», а «противоборствующие <...> (скажем, страсть и рассудок) располагаются как бы на одном уровне, они двойственны изначально, и их универсальная раздвоенность пресекает возможность движения в толщу индивидуального душевного опыта»¹⁰⁰.

1.1.7 Метрический строй элегии

Элегии античных авторов состояли из нескольких двустиший – элегических дистихов, первый стих которых написан гекзаметром, второй – пентаметром. Мальт-Брен проводил аналогию такого строфического и метрического строения с двойственностью элегического чувства, для выражения которого элегическое двустишие подходило как нельзя лучше и поэтому было усвоено данным лирическим жанром¹⁰¹.

Но в отличие от древних поэтов, русские элегики пишут «по большей части шестистопными ямбами» – этот размер «войдет в самые знаменитые образцы» элегии и «станет преобладающим» в данном жанре¹⁰²: от «подступов к элегии» В. А. Жуковского, т. е. таких текстов, как «Мир» (1800) и «Человек» (1801), до «Вечера» и пушкинских элегий «Ночь», «Воспоминание», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (здесь нечетные стихи написаны шестистопным ямбом, четные – четырехстопным) и др.

Формирование стиховых «модификаций унифицирующего типа [«модель контрастного стиха 4–6» – В. П.] в элегии произошло постепенно: от александрийского стиха (элегии Сумарокова, Ржевского, Фонвизина и др.) к «вольному ямбу с формулой 6–4», где превалирует 6-стопный ямб (первые десятилетия XIX в.), к «модели контрастного стиха 4–6» (это элегии «ораторского плана»: «Негодование» (1820) П. А. Вяземского, «Клеветникам России» (1831) А. С. Пушкина). Такая модель обеспечивала «поддержание

¹⁰⁰ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 128.

¹⁰¹ Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание»... С. 116.

¹⁰² Касаткина В. Н. Поэзия В. А. Жуковского. М., 2002. С. 15.

ритмико-интонационного строя, созданного каскадом вопросов и восклицаний», характерных для жанра элегии¹⁰³.

С. А. Матяш в работе «Особенности стихотворной формы русской элегии в рецепции пародистов» разбирает «Иронические и пародийные элегии», включенные в сборник под редакцией Л. Г. Фризмана «Русская элегия» (1991). Исследователь анализирует их особенности и сопоставляет с оригинальными элегиями русских поэтов XVIII – начала XX вв. В элегиях пародистов был узнаваем «первоисточник» (оригинальный жанр элегии) по следующим признакам: ситуация печального события, многочисленные обращения к судьбе, року, возлюбленной или другому объекту, сопровождения стенаний и вздохов эмоциональными возгласами («ах», «о», «увы»), каскад риторических вопросов и восклицаний. В качестве значимых элементов исследуемого жанра для поэтов-пародистов являлись большой объем текста, астрофизм с использованием абзацев, применение форм классического стиха (Я4, Я6), катрены, строчные переносы¹⁰⁴.

Матяш подробно исследует метрику и строфику оригинальных и пародийных элегий русских поэтов. В элегиях XVIII в. господствовал шестистопный цезурованный ямб, этот же размер преобладал в элегиях 1800–1820 гг. Батюшков в 1813 г. в элегии «К Дашкову» впервые использует четырехстопный ямб, на который поэты «перешли», когда шестистопный ямб стал «фаворитом во всех жанрах русской лирики». К 1860-м гг. элегии пишутся сначала разностопным, а затем вольным ямбом.

Хореические стопы не были характерны для стиха русской элегии (можем встретить только в пародийных элегиях).

Строфика, по Матяш, определяет визуальный облик жанра. Нетипичным для русской элегии является форма однострофического текста (так были написаны лишь семь текстов, что составляет 1,6% всего корпуса русских

¹⁰³ Матяш С. А. Вольный ямб русской поэзии XVII–XIX вв.: Жанр, стиль, стих. СПб., 2011. С. 258–260.

¹⁰⁴ Матяш С. А. Особенности стихотворной формы русской элегии в рецепции пародистов // Вестник Оренбургского государственного университета, 2012. № 11 (147). С. 27.

элегий). Преобладают строфические элегии (их 59,1%), стихов может быть разное количество: от 3 до 11 в строфе. Во второй половине XIX в. появляются астрофические элегии (39,3%)¹⁰⁵.

1.2 Жанр элегии к 1820-м гг.

В 1820-е гг. жанр элегии становится предметом ожесточенной дискуссии, в ходе которой остро обсуждается дилемма: «...либо элегия найдет возможности внутреннего обновления, либо утратит свои позиции в литературе»¹⁰⁶.

В 1824 г. выходит статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие». Автор резко критикует написанные его современниками элегии, в которых нет силы и которые являются «мутными, ничего не определяющими, изнеженными, бесцветными произведениями». «У нас все *мечта* [здесь и далее курсив автора – В. П.] и *призрак*, все *мнится*, и *кажется*, и *чудится*, все только *будто бы*, *как бы*, *нечто*, *что-то*». Русские элегии, по мнению Кюхельбекера, однообразны и предсказуемы: «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях»¹⁰⁷.

«Картины везде одни и те же: луна, которая – разумеется – уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; <...> что-то невидимое, что-то неведомое, дошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения: *Труда*, *Неги*, *Покоя*, *Веселия*, *Печали*, *Лени* писателя и *Скуки* читателя в

¹⁰⁵ Матяш С. А. Особенности стихотворной формы русской элегии в рецепции пародистов. С. 23–27.

¹⁰⁶ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 61.

¹⁰⁷ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456.

особенности же – туман: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя»¹⁰⁸.

Фризман отметил, что «моду на луну в современной лирике высмеял пятью годами ранее сам Жуковский» в «шутливом послании» 1819 г. «Государыне императрице Марии Федоровне»¹⁰⁹ (в «Post-scriptum»):

И ежели моим стихам
Не много удалось сказать о лунном свете,
То не моя вина:
В июне месяце луна,
Как я уже донес, едва-едва сияет;
Ее сонливый свет
Воображения совсем не пробуждает,
И, глядя на нее, лишь сердится поэт¹¹⁰.

В другой статье (литературной сатире «Земля безглавцев») Кюхельбекер продолжает высказываться против современных ему элегических текстов: «Между тем элегии одного [поэта – В. П.] очень трудно отличить от элегий другого: они все твердят одно и то же; все грустят и тоскуют о том, что дважды два – пять. Эта мысль, конечно, чрезвычайно нова и поразительна; но под их пером уже несколько обветшала. <...> С семнадцати лет у нас начинают рассказывать про свою отцветшую молодость; наши стихотворения не обременены ни мыслями, ни чувствами, ни картинami; между тем заключают в себе какую-то неизъяснимую прелесть, непонятную ни для читателей, ни для сочинителей; но всякий не славенофил, всякий человек со вкусом восхищается ими»¹¹¹.

«Решительным противником» Кюхельбекера был А. И. Тургенев, который читал критика «с досадою... Давно такого враля не бывало». «Решительным

¹⁰⁸ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии... С. 456–457.

¹⁰⁹ Фризман Л. Г. Два века русской элегии. С. 20.

¹¹⁰ Жуковский В. А. Государыне императрице Марии Федоровне // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 томах. Т. 2. [Стихотворения 1815–1852 гг.]. М., 2000. С. 163.

¹¹¹ Кюхельбекер В. <К.> Земля безглавцев // Мнемозина, 1824. Ч. II. С. 149–150.

сторонником» – Баратынский, который обращался к Кюхельбекеру: «Я читал с истинным удовольствием разговор твой с Булгариным... Вот как должно писать комические статьи!.. Мнения твои мне кажутся неоспоримо справедливыми». В стихотворении Баратынского «Богдановичу» (1824) поэт упрекает Жуковского в том, что «к музам русских поэтов пристала немецкая хандра». О «пагубном влиянии Жуковского на дух нашей словесности» пишет и Рылеев Пушкину: «мистицизм <...> мечтательность, неопределенность и какая-то туманность <...> растлили многих и много зла наделали»¹¹².

Тем не менее, Баратынский вместе с Плетневым продолжают «тихонько пописывать элегии»¹¹³. А вот на Пушкина взгляды Кюхельбекера произвели более серьезное и глубокое впечатление. Прочитав статью «О направлении нашей поэзии...», поэт еще яснее осознал, что в лирической системе близится поворот. «Станут осуждать <...> некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочие» (конец 1824 г., предисловие к «Евгению Онегину») ¹¹⁴.

Пушкин ощущал кризис элегии как жанра и ее шаблонность:

Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических ку-ку!¹¹⁵

В стихотворении за образом Соловья стоит «разнообразный певец», Кукушки – его подражательница¹¹⁶.

Темы, которые выделяют элегический текст из лирики, стали стертыми, не интересными и не производящими должного суггестивного эффекта. Наступает кризис элегии как жанра.

¹¹² Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 102.

¹¹³ Дельвиг А. А. Письмо Кюхельбекеру Июнь 1824 г. Петербург // Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 283.

¹¹⁴ Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин. С. 103.

¹¹⁵ Пушкин А. С. Соловей и кукушка // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 2. [Стихотворения. 1820–1826]. Л., 1977. С. 250.

¹¹⁶ Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин. С. 103.

Время написания комедии А. С. Грибоедова (1822–1824) совпадает со временем внутренней трансформации шаблонной элегии и расцветом элегии, «модернизированной» в лирике Пушкина, Баратынского и др.

1.3 Концепция В. И. Козлова

В диссертации В. И. Козлова «Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика» (2013), автор которой охватил огромный пласт русских элегий XVIII–XX вв., представлена иная точка зрения, согласно которой жанр элегии не угас ко второй половине XIX в. – он трансформировался. Исследователь приводит множество примеров элегий и конца XX в., среди которых тексты И. А. Бродского, Б. Рыжего, Б. Слуцкого и др.

Нужно сказать, что Козлов понимает жанр как своеобразный генетический код, «находящийся в подвижном состоянии – каждая новая литературная “особь” как-то меняет сочетание генов, не теряя фамильного сходства»¹¹⁷. Изменение сочетания генов, трансформация элементов элегии и является эволюцией жанра.

1.3.1 Жанровые модели элегии

Русская элегия, как полагает В. И. Козлов, развивалась по нескольким направлениям, что обусловило появление различных жанровых моделей, у каждой из которых собственное место в литературном процессе, особый генезис и своя логика историко-литературного развития¹¹⁸. Для каждой из таких моделей характерно «устойчивое сочетание ряда элементов художественного мира, – определенный тип лирической ситуации, лирического субъекта, лирического сюжета, устойчивый круг мотивов»¹¹⁹. Козлов выделял следующие жанровые модели: элегия личных итогов, элегия

¹¹⁷ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 38–39.

¹¹⁸ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... Автореферат.

¹¹⁹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 23.

навязчивого воспоминания, «осенняя» элегия, «метафизическая» элегия, элегия о поиске идеала, историческая элегия (внутри нее выделяются элегия-героида и дума), аналитическая элегия, «унылая» элегия, «кладбищенская» элегия, «ночная» элегия, элегия на смерть, элегия на смерть поэта. Каждая из приведенных выше разновидностей элегии имеет «собственную архитектуру и логику дальнейшего эволюционного развития». Описание каждой жанровой модели Козлов «доводит до современности»¹²⁰.

Приведем несколько примеров из диссертации, которые показывают принципы дифференциации жанровых моделей.

Ночной пейзаж встречается в трех типах элегий, по Козлову: в «кладбищенской», «ночной» и «унылой». Однако функция такого элемента будет разной в каждой из моделей. В «ночной» элегии ночь «очищает мир от шума, чтобы оставить человека наедине со своими мыслями и природой». Элегия М. Н. Муравьева «Ночь» (1776, 1785?) начинается строкой: «К приятной тишине склонилась мысль моя» – которая «передает основной вектор “ночной” поэтики – приятное размышление в тишине». В новой поэтике «кладбищенской» элегии живописность ночного пейзажа передается не с такой «изобразительной точностью. В пейзаже на первое место выходит эмоциональная составляющая»: так, в экспозиции «Сельского кладбища», по утверждению В. Э. Вацура, мы видим «совершенно реальный вечерний сельский пейзаж, но с закрепленным эмоциональным ореолом»¹²¹. Таким образом, элегический пейзаж трансформируется от ведущей роли в «ночной» элегии к второстепенной в «кладбищенской». Описания природы в последних «представляют собой не объективные изображения примет действительности, но их субъективные восприятия поэтом, преломленные в его сознании, а более всего – в его чувстве»¹²². В «кладбищенской» элегии ночной пейзаж «подготавливает элегическую ситуацию меланхолического

¹²⁰ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... Автореферат.

¹²¹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 45–46.

¹²² Измайлов Н. В. В. А. Жуковский // История русской поэзии. В 2 томах. Т. I. Л., 1968. С. 241. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 46).

размышления и уединенного созерцания. Поэтому он не аллегоричен, не символичен, а суггестивен»¹²³.

Или же Козлов рассматривает трансформацию субъекта в разных моделях элегии. В «кладбищенской элегии» субъект предстает «как уже готовая данность; он опосредуется темой и лишь в ходе медитации может факультативно становиться предметом самоанализа». Субъект становится объектом лирического повествования в «унылой» элегии. «Кладбищенскую» можно трансформировать в «унылую» элегию, «поставив в центр эти побочные лирические темы и редуцировать главные, т.е. перестроить всю художественную концепцию исходного жанра»¹²⁴.

Различается и «главное событие», лежащее в основе определенного типа элегии. В «кладбищенской элегии» таким событием является «лирическая ситуация ценностной встречи с неизвестным почившим другим», а в «унылой» элегии – это «встреча с Абсолютом, предстающим в том или ином виде, который <...> может меняться по ходу стихотворения; этот прием позволяет высвечивать разные грани Абсолюта»¹²⁵.

«Унылая» и «кладбищенская» элегии формировались параллельно, у них разные «жанровые стержни». Козлов, приводя комментарий Ю. М. Лотмана к стихотворению А. И. Тургенева «И в двадцать лет уж я довольно испытал!..», датированного автором 1802 г., но опубликованного гораздо позднее, считает это стихотворение первой «унылой» элегией в русской поэзии¹²⁶. Лотман писал: «Если Батюшков и Милонов разрабатывали тему преждевременной смерти, то Андрей Тургенев ввел в русскую поэзию мотив духовной смерти, гибели надежд и упований»¹²⁷. «Унылая» элегия «повернула в сторону от социального

¹²³ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 56. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 46).

¹²⁴ Там же. С. 64. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 83).

¹²⁵ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 87–88.

¹²⁶ Там же. С. 92.

¹²⁷ Поэты 1790–1810-х годов / Вст. ст. и сост. Ю. М. Лотман. Подг. текста М. Г. Альтшуллер. С. 825. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 92).

мира, по направлению к другой бездне, которую еще только предстояло открыть, – лирическому “я”, которому “кладбищенская элегия” внимания не уделила»¹²⁸.

И действительно, эти мотивы стали ключевыми для «унылой» элегии первой половины XIX в.

1.3.2 Общая доминанта элегий

Также Козлов пишет и об общей доминанте элегического жанра, которая «объединяет столь разнообразное пространство элегии».

Во-первых, это речевая установка на внутренний монолог. «Иногда этот монолог приобретает вид «драматического отрывка», как в случае с аналитической элегией».

Во-вторых, единый характер лирического субъекта – «это всегда переживающий субъект», а переживания «субъекта показывают небывалую для русской поэзии палитру переживаний». «Несмотря на установку внутреннего монолога, слово лирики диалогично». Так, например, в «ночной» элегии происходит встреча с «бездной» мироздания, в «кладбищенской» – с миром почивших в неизвестности людей, в аналитической элегии – с собственными переживаниями и памятью, а в элегии на смерть сама смерть является «последним поводом для встречи», «традиция “унылой” элегии начиналась с переживания встречи человека с несправедливым роком» и т. д. Для элегии универсальной становится «сама установка на извлечение внутреннего опыта».

В-третьих, общим элементом для разных жанровых моделей элегии оказывается и «выходящая на первый план нелинейность художественного времени, предполагающая столкновение, наложение друг на друга различных временных точек и даже различных моделей восприятия времени». По Козлову, «лирический сюжет элегии в самом общем виде – переоценка настоящего»¹²⁹, о которой мы писали ранее.

¹²⁸ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 93.

¹²⁹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... Автореферат.

1.3.3 Кризис элегии или ее эволюция?

С. Сендерович называет первой оригинальной «унылой» элегией Пушкина «Пробуждение» (1816). В тексте «еще нет отказа от общего элегического словаря, но уже есть попытка выражения “некоторых глубинных и утонченных состояний духа”»¹³⁰. Психологизм предполагал «перестройку всей архитектоники жанровой модели и грозил ее полным исчезновением». Границы «унылой» элегии расшатывались¹³¹.

В том же 1816 г. Пушкин пишет «Элегию» («Счастлив, кто в страсти сам себе...»), но, в отличие от «Пробуждения», не публикует ее в книге «Стихотворения» 1826 г. Козлов видит причину в том, что это была «типовая “унылая” элегия, время которой к середине двадцатых годов уже прошло»¹³².

«К 1830-м годам “унылая” элегия начала концентрироваться на противостоянии личности и света – и на этом фоне мир простых людей вдруг повышается в статусе: оказывается, разлада с миром можно было бы избежать, родившись среди “рыбарей”. “Уныние” вдруг оказывается социально мотивированным – это новый шаг в развитии жанра»¹³³.

Таким образом, Козлов убежден в том, что элегия благодаря ее модифицирующимся и подвижным элементам продолжает существовать и после середины XIX в., приобретая новые жанровые формы, темы и смыслы.

1.4 Выводы

Элегика и жанр элегии представляют собой разные явления в теории и истории русской литературы. Существует две точки зрения на проблему разграничения данных понятий.

¹³⁰ Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание»... С. 145. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 99).

¹³¹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 99.

¹³² Там же. С. 99–100.

¹³³ Там же. С. 113.

Зырянов пишет, что «элегия во всех ее индивидуальных модификациях все равно остается единым жанром»¹³⁴. Тогда как Токарева ставит под сомнение «правомерность применения термина “жанр” по отношению к элегическим феноменам»: мы можем говорить лишь об элегическом модусе, но не о жанре элегии¹³⁵.

Токарева также считает, что элегия «никогда не могла сформировать» устойчивого набора жанровых признаков – он «всегда исключительно подвижен: и даже в пределах одной эпохи элегия легко меняла доминантный жанровый признак». Исследователь приводит примеры элегических текстов, которые являются синтетическим образованием: им присущи начала других жанров (оды, идиллии, послания, баллады и т. п.). «Вероятно, стоит принять термин “элегия” как абсолютно условный и не искать способов обнаружить перечень признаков жанра»¹³⁶.

Как следует из приведенного обзора литературы вопроса, многообразие текстов, существующих под определением «элегия», ставит исследователя жанра перед трудно выполнимой задачей его дифференциации. В рамках настоящей работы такая задача не может быть не только решена, но даже поставлена. В разграничении двух понятий – элегия и элегика (или элегическое начало) – мы следуем за представлением о том, что в годы написания грибоедовской комедии жанр, безусловно, осознавался как живой и практиками литературы, и читателями. При всем многообразии форм, элегия узнавалась как жанр, внесший в русскую поэзию представление о частном человеке как о трагической фигуре, напрямую сталкивающейся с трагическими законами бытия – в силу естественного течения времени и неотменимости смерти. Эта «философия» элегии по мере развития литературы проявила невиданную экспансию, подчинив себе едва ли не всю лирическую систему. Разграничить чистую жанровую форму и элегизм в

¹³⁴ Зырянов О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия УрГУ, 1999. № 11. С. 11.

¹³⁵ Токарева Г. А. О жанре элегии и элегическом модусе. С. 9.

¹³⁶ Там же. С. 9, 11.

теоретическом описании оказывается чрезвычайно трудной задачей, однако в читательской и исследовательской практике мы безошибочно определяем «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» не как «чистую» элегию, но как текст, представляющий позднюю пушкинскую элегику.

Наша конкретная цель – выявление элегики в комедии Грибоедова – позволяет уйти от нерешаемых (возможно, на нашем уровне) теоретических задач и сконцентрировать свое внимание на элегическом комплексе, безусловно явленном в пьесе.

В данный комплекс входят следующие признаки: определенные мотивы (грусть, скорбь, одиночество, желание бежать из реального мира в иной и т. п.), эмоции (искренние и неподдельные, сопровождающие лирическое высказывание героя), концепция «смешанных ощущений» (печаль и радость, надежда и отчаяние и т. п.), особая поэтика времени (элегическая дистанция между субъектом и объектом лирического высказывания), т. н. «абсолютный сценарий жанра» (субъект, адресат, пространственно-временная обстановка), сигналы устойчивого стиля школы «гармонической точности».

Элегика нередко проникает в другие жанры, сосуществует с иными жанровыми началами. Например, Е. Ю. Шер выявила элегическое начало в оде Кюхельбекера «День святого Александра Невского» (1832). Исследователь сравнивает оду с основными признаками элегии: временная дистанция, система субъекта и адресата, концепция «смешанных ощущений». Текст Кюхельбекера «предполагает некое смещение жанровых границ». Элегическое начало, присущее тексту, дает возможность причислить произведение к «редкому образцу романтической “торжественной” оды»¹³⁷.

Т. М. Жаплова и Д. В. Толкачев обращаются к поэзии К. Р. конца XIX – начала XX вв., выделяя среди стихотворений поэта элегии («Затишье на море... за бурей строптивой...», 1885; «Я посетил родное пепелище...»,

¹³⁷ Шер Е. Ю. Элегическое начало в оде В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского» // Филологический класс, 2013. № 4 (34). С. 35.

1908; «Люблю тебя, приют уединенный», 1910)¹³⁸. Также исследователи рассматривают «трансформации элегического жанра в лирической поэзии Константина Романова (поэта К. Р.) в военно-историческую («батальную») элегию, входящую в цикл “Солдатские сонеты”»¹³⁹.

Варзаева пишет, что «эволюция жанра элегии актуализирует важнейшую проблему синтетических жанровых форм (элегии-послания, элегическая баллада, элегизированная сатира, экспансия элегии в одическую поэтику, связь элегии и героиды и т. д.)»¹⁴⁰.

Заканчивая эту главу, хотелось бы вспомнить еще одну концепцию эволюции элегии: данный жанр, с точки зрения Г.А. Токаревой, «повторяет судьбу романа». Романом исследователь называет «саму жизнь», а элегию – «художественно воплощенной смертью». И если эволюцию литературы М. М. Бахтин воспринимает как процесс ее «романизации», то, по-видимому, правомерно говорить и об «элегизации» поэзии¹⁴¹.

¹³⁸ Жаглова Т. М., Толкачев Д. В. Элегическое начало в поэзии К. Р. // Национальная ассоциация ученых, 2015. № 2 (7). С. 99–102.

¹³⁹ Жаглова Т. М., Толкачев Д. В. Жанр «батальной» элегии в лирической поэзии К. Р. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 7 (73). Ч. 3. С. 36–38.

¹⁴⁰ Варзаева М. А. «Смешанные ощущения» как основа элегического жанра...

¹⁴¹ Токарева Г. А. О жанре элегии и элегическом модуле. С. 11.

Глава 2

Элегика в комедии «Горе от ума»

2.1 Герой и его слово в драме

Б. А. Кичикова вслед за С. А. Фомичевым называет отдельные реплики Чацкого (монолог «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...») «законченным лирическим произведением – элегией»¹⁴². Но можно ли говорить о репликах драматического произведения как об отдельных лирических жанрах?

Словесный материал грибоедовской пьесы, «пользование словом в драме, представляется <...> совершенно своеобразным, отличным от словесного материала в стихотворной или в прозаической обработке»¹⁴³. Проблема особой природы драматического слова была сформулирована еще в 1920-е гг. С. Д. Балухатым. Исследователь выделял формы, которыми пользуется слово в драме: самовысказывания, прямая речь и произносительное слово. Через форму самовысказываний драма проявляет тему, конструкцию и экспрессию, которые присутствуют и в других родах литературы. Прямая речь «используется драмой и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы и как носитель силовых драматических моментов». Опираясь на произносительное слово, драма рассчитывает «на бóльшую выразительную силу слова, данного в звучании, с использованием всех качеств интонируемого слова»¹⁴⁴.

Лирическое, и в том числе, элегическое слово не может проявиться в драме в чистом виде, но драматическое слово может использовать некоторые его элементы (эмоции, мотивы, стилистика и др.).

¹⁴² Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 149.

¹⁴³ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа // Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л., 1927. С. 8.

¹⁴⁴ Там же.

Еще одной особенностью драматического слова является его мотивированность: оно всегда мотивировано конкретной ситуацией, возникающей по ходу развития драматического действия. Лирическому слову мотивировки не свойственны. Например, в «унылой» элегии «эмоция предзадана – уныние не имеет психологических мотивировок, поскольку оно не привязано ни к какой конкретной ситуации, уныние здесь – часть мировоззрения, воцарившегося в поэзии в начале XIX века. Соответственно, и язык “унылой” элегии должен создавать ощущение узнавания общего контекста, а не демонстрировать сюжетику внутренней жизни лирического “я”»¹⁴⁵. Таковы элегии Пушкина «Пробуждение» (1816), «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе...», 1816), «Элегия» Баратынского (1820) и т. д.

Заданным для элегии является и сам тип героя. Элегии русских поэтов к середине 1820-х гг., по Кюхельбекеру, однообразны и предсказуемы: «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие»¹⁴⁶. Герой такого произведения условен: он задан жанром и жанровой ситуацией, он является «готовой данностью»¹⁴⁷. Это герой, который стремится обрести покой, который жалуется на жизнь, тоскует об утраченном Эдеме. Так мы можем охарактеризовать героев элегий Жуковского, Батюшкова, Баратынского и др., но не грибоедовского героя: вначале чтения комедии мы не можем сказать, чем обернется возвращение Чацкого в дом, где прошли его счастливые детские годы. На заданность элегического жанра накладывается и драматическая условность действующих лиц, которые, по меркам классической комедии, являются неизменными (отрицательный герой до конца действия остается таковым и т. п.), представляют определенные амплуа (герой, его возлюбленная, ее отец, субретка и т. д.). Чацкий же предстает перед нами как живой человек. Про него Софья восклицает: «Не

¹⁴⁵ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... Автореферат.

¹⁴⁶ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии... С. 456.

¹⁴⁷ Вацууро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 64.

человек, змея!» (С. 30) – так невозможно сказать об абстрактном, заданном персонаже. Ни один герой «Горя от ума» полностью не определяется конкретным классическим амплуа, т. к. в грибоедовском тексте проявляется «многогранность и самобытная конкретность индивидуального человеческого характера»¹⁴⁸. В Чацком, например, переплетаются черты как положительного героя (способного к глубокому чувству, смелого), так и отрицательного (самовлюбленного, язвительного, насмешливого)¹⁴⁹.

Перед нами разворачивается осторожная и тонкая игра текста, в котором происходит изменение канонов классицистической комедии: традиционные элементы комедии начинают функционировать по-новому. Попробуем определить роль элегии в этой принципиально новой структуре.

2.2 Сюжет

В грибоедовской комедии элегическое начало воплощается на уровне сюжета. Возвращение героя в «отчий» дом, где прошли его детские и отроческие годы, воспоминания о былом, искренние чувства оборачиваются разочарованием в прежнем идеале, осознанием, что прошлое, где осталось все прекрасное и живое, исчезло навсегда:

Так! отрезвился я сполна,
Мечтанья с глаз долой, и спала пелена.¹⁵⁰

Сходное содержание является общим местом элегий первой четверти XIX в. Например, элегии В. А. Жуковского («Вечер», «Славянка»), К. Н. Батюшкова («Элегия», «Разлука»), Е. А. Баратынского («Нет, не бывать тому, что было прежде!..», «Разуверение», «Запустение», «Прощай, отчизна непогоды...»), А. С. Пушкина («Разлука», «Мечтателю», «Погасло дневное светило...», «Я пережил свои желанья...») и др.

¹⁴⁸ Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 69.

¹⁴⁹ Там же. С. 61–62.

¹⁵⁰ Грибоедов А. С. Горе от ума // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 121. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в скобках.

2.3 Экспозиция. Игра со временем

Вернемся к первым сценам комедии. Счастливая Софья после ночи, проведенной со своим возлюбленным Молчалиным, обращается к служанке:

Г о л о с С о ф и и

Который час?

Л и з а

Все в доме поднялось.

С о ф и я (*из своей комнаты*)

Который час?

Л и з а

Седьмой, осьмой, девятый.

С о ф и я (*оттуда же*)

Неправда. (С. 13).

Софья словно теряется во времени. Лиза же, не дав опомниться барышне, переводит стрелки часов назад. Конечно, этому есть вполне логичное объяснение: служанка отвечает за то, чтобы ночная «встреча» Софьи и Молчалина осталась в тайне от остальных домочадцев; наступает утро, Лиза говорит барышне, что пора прощаться с возлюбленным, они могут быть застигнуты Фамусовым. И для «спасения» барышни хитрая служанка переводит часы назад. Прodelка удалась: столкнувшись в «столь ранний» час с Молчалиным у комнаты дочери, Фамусов спрашивает:

Зачем же здесь? и в этот час?

И Софья!.. Здравствуй, Софья, что ты

Так рано поднялась! а? для какой заботы?

И как вас Бог не в пору вместе свел? (С. 17)

Хотя, по словам Лизы, уже «валит народ по улицам давно; / А в доме стук, ходьба, метут и убирают» (С. 16).

Перцептуальное время Софьи отличается от комедийного времени. В этом отличии можно увидеть отсылку к элегическому модусу, к самой элегии, в которых действует особая поэтика времени: время как будто приостановлено и направлено назад, в прошлое, оно не соотносится с реальным. Так, грибоедовская героиня выпадает из реального течения времени: она не знает, который час, не спешит. Лиза удивляется такому поведению барышни: «И слышат, не хотят понять» (С. 13). Чуть позже Софья объяснит свою рассеянность тем, что «счастливые часов не наблюдают» (С. 16). Такая мотивировка свойственна и элегиям.

Всю эту сцену Кичикова причисляет к реминисценциям, отсылающим к «сказке» И. И. Дмитриева «Модная жена»¹⁵¹:

Амур же, прикорнув на столике к часам,
Приставил к стрелке перст, и стрелка не вертится,
Чтоб двум любовникам часов домашних бой
Не вспоминал того, что скоро возвратится
Вулкан домой.

А он, *как в руку сон!* [курсив автора – В. П.] Судьбы того хотели!¹⁵²

Молодая жена, Премила, в «сказке» Дмитриева обманывает старого мужа, Пролаза, отправляя его за покупками, а сама устраивает в их доме свидание с любовником, «службой покорным», «угодником дамским» Миловзором. Время для любовников как будто остановилось, они не замечают, как скоро возвращается муж героини. Об этом Премилу предупреждают «ее пенаты» – собачка и попугай. Первая лает, второй «три

¹⁵¹ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 146.

¹⁵² Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX века. Л., 1969. С. 362. (Цит. по: Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 146).

раза вестовой из клетки подал знак / Вскричавши: “Кто пришел? дурак!”». После таких «предупреждений»:

Премила вздрогнула, и Миловзор подобно;

И тот, и та – о, время злобно!

О, непредвиденна беда!..¹⁵³

Когда вошел Пролаз, Премила притворилась, будто она только что «проснулась, зевнула, потянулась». И тут же придумывает сон, чтобы выиграть время и не выдать себя и Миловзора (к сопоставлению функций сна Софьи и Премилы мы обратимся позднее). Но все заканчивается более чем благополучно: Пролаз видит нежность жены, которую «награждает и шалью, и тюрбаном», что является «примером согласия» супругов. Дмитриев иронизирует: «Жена и муж с обновой!»¹⁵⁴.

Ситуация новеллы Дмитриева похожа на экспозицию комедии Грибоедова. Так, Софья не замечает, как быстро пролетает время свидания с Молчалиным и как скоро наступает новый день. «Пенатами» Софьи оказывается Лиза, которая трижды предупреждает любовников:

Эй! Софья Павловна, беда.

Зашла беседа ваша за ночь.

Вы глухи? – Алексей Степаноч!

Сударыня!.. – И страх их не берет!

<...>

Да расходитесь. Утро.

<...>

Все в доме поднялось. (С. 12–13).

Но служанка понимает, что госпожа ее не слушает, и вызывает к Амуру:

Ах! амур проклятый!

И слышат, не хотят понять... (С. 13).

¹⁵³ Дмитриев И. И. Модная жена // Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С. 175.

¹⁵⁴ Там же. С. 176.

Амур, «слепой», «жестокий и пристрастный», предопределяет любовь в жизни элегического героя:

Иным из вас на радость указал;
Других навек печальями связал¹⁵⁵.

Герой, испытывающий страдание и муки любви, отказываясь от нее, просит Амура освободить его и даровать покой:

Амур, уж я не твой,
Отдай мне радости, отдай мне мой покой...¹⁵⁶

Действие Амура, который останавливает время для любовников, берет на себя Лиза. Так, служанка «предопределяет» исход «любви» Софьи и Молчалина после реплики барышни, произнесенной со страхом («А горе ждет из-за угла...»):

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья
Не жалуete никогда:
Ан вот беда.
На что вам *лучшего пророка?*
Твердила я: *в любви не будет в этой прока*¹⁵⁷
Ни во веки веков. (С. 22–23).

И тут же грибоедовский «Амур» объясняет, почему эта любовь не может состояться:

Как все московские, ваш батюшка таков:
Желал бы зятя он с звездами да с чинами,
А при звездах не все богаты, между нами;
Ну, разумеется, к тому б
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы;
Вот, например, полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы. (С. 23).

¹⁵⁵ Пушкин А. С. Любовь одна – веселье жизни хладной... Т. 1. С. 187.

¹⁵⁶ Пушкин А. С. Элегия («Я думал, что любовь погасла навсегда...»). Т. 1. С. 193.

¹⁵⁷ Здесь и далее в цитатах из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» курсив мой – В. П.

Лиза начинает разговор и о Чацком:

Кто так чувствителен, и весел, и остер,
Как Александр Андреич Чацкий!
Не для того, чтоб вас смутить;
Давно прошло, не воротить,
А помнится... (С. 23) –

но ее тут же перебивает Софья, не желая обращаться к прошлому, которое нельзя вернуть.

Замечательно, что в репликах Лизы, выполняющей функции Амура, проявляется слово Чацкого, которому близка элегическая тональность:

«Недаром, Лиза, плачу,
Кому известно, что найду я воротясь?
И сколько, может быть, утрачу!» –
Бедняжка будто знал, что года через три... (С. 23–24).

Лиза, отвечающая за «дела любовные», как будто способна, подобно Амуру, соединить двух влюбленных – Софью и Чацкого. Попытка такого соединения проявляется только в слове: действие Лизы, замещающей Амура, перенесено в реальность комедии, что сопровождается ремаркой «Лезет на стул, передвигает стрелку, часы бьют и играют». Фраза «часы играют» становится многозначной. Так, игра слов превращается в игру на мотивном и других уровнях пьесы. В первом действии перед нами игра часов и игра с часами, которая вскоре перейдет в игру времени и игру со временем. Временная путаница происходит с самого начала действия. Читатели вместе с героями оказываются вовлечены в эту путаницу и обращены в прошлое.

Восприятие нами времени остраивается в конце комедии, когда Репетилов после бала и откровенного разговора с приятелем обращается к нему:

Р е п е т и л о в
Ругай меня, я сам клянусь свое рожденье,
Когда подумаю, как время убивал!
Скажи, *какой час?* –

Ч а ц к и й

Час ехать спать ложиться... (С. 102).

Несмотря на ироничность ответа Чацкого, реплика отсылает к реальному времени суток – временная путаница исчезает.

Реплики «Который час?», произнесенные Софьей в начале действия пьесы и Репетиловым под конец, и следующие за ними ситуации оказываются зарифмованными. Софья только просыпается, день и действие комедии начинаются. Репетиллов же может готовиться ко сну, и день подходит к концу. Реплики героев создают своеобразные рамки комедии, которые ее обрамляют, включая приезд Чацкого, придуманный сон-мечту Софьи, любовную историю, признания и откровения, лирические высказывания. Из-за этих рамок представленный день из жизни московского общества воспринимается очень долгим, даже вечным.

После диалога Репетиллова с Чацким действие комедии не заканчивается. «Куда деваться мне от них!» (С. 106) – восклицает Чацкий о представителях фамусовского мира. Затем следуют развязка любовной линии, обличение общества и отъезд разочарованного Чацкого – к этому обратимся позже.

Этот диалог становится неким рубежом по отношению к элегическому модусу. Чацкий далее действует как элегический герой: его постепенно охватывает тотальное разочарование в прежнем идеале, осознание, что его мечты неосуществимы, а также желание бежать и укрыться от чуждого ему общества.

Как было сказано выше, Кичикова указывает еще на одну реплику Софьи, которая отсылает к «сказке» Дмитриева – это слова героини, ставшие впоследствии известным афоризмом: «Счастливые часов не наблюдают». До этой реплики Софья произносит следующее:

Ах, в самом деле рассвело!

(*Тушит свечу.*)

И свет и грусть. Как быстры ночи! (С. 16)

Эти стихи могли бы стать началом лирического высказывания героини, на что указывал и Кушнер. Если бы Софью не перебила Лиза, стихотворение было бы продолжено:

Тужите, знай, со стороны нет мочи,
Сюда ваш батюшка зашел, я обмерла;
Вертелась перед ним, не помню, что врала... (С. 16)

После того как Лиза перебила барышню и свела разговор к бытовой ситуации, следует короткая реплика Софьи: «Счастливые часов не наблюдают» (С. 16). Думается, что эта реплика аккумулирует в себе элегический дискурс: к такой формуле могла бы прийти героиня, размышляя о мимолетности счастья, что является одной из характерных элегических тем.

Слово Софьи может быть лирическим, в нем может проявиться элегический модус. Кушнер писал о том, что некоторые реплики Софьи «сделали бы честь любому лирическому стихотворению»¹⁵⁸. Например, лирический монолог «Привычка вместе быть день каждый неразлучно...», в который проникает разговорное слово: «Ах! если любит кто кого, / Зачем ума искать и ездить так далеко?» (С. 24).

2.4 Время в комедии

Как уже было отмечено, элегии свойственна особая поэтика времени, но принцип жесткой временной дистанции классического варианта жанра постепенно модифицируется. Благодаря «минутному виденью», «мгновенно вспыхнувшему душевному порыву» дистанция между происходящим и рефлексией стремится к нулю (элегии Пушкина «Желание», «Друзьям»). Такие душевные порывы, возникающие непосредственно в сам момент высказывания и зависимые от сценических обстоятельств, характерны и для Чацкого.

Да, мочи нет: мильон терзаний
Грудь от дружеских тисков,

¹⁵⁸ Кушнер А. С. «Ребяческое удовольствие слышат стихи мои в театре». С. 385.

Ногам от шарканья, ушам от восклицаний,
 А пуще голове от всяких пустяков.
(Подходит к Софье.)

Душа здесь у меня каким-то горем сжата,
 И в многолюдстве я потерян, сам не свой. (С. 95) –

у героя нет возможности объективно проанализировать появляющиеся по ходу пьесы эмоции.

Тем не менее, Чацкий способен рефлексировать, анализируя поведение и слова окружающих, оценивая сиюминутное, сопоставляя его с прошлым, предаваясь воспоминаниям «давно минувших дней». Рефлексирующий герой может быть сравним с элегическим героем Баратынского:

Мечты волшебные, вы скрылись от очей!
 Сбылися времени угрозы!¹⁵⁹

Именно такая «переоценка настоящего» составляет значимую часть элегического модуса¹⁶⁰. Чацкий переоценивает настоящее, одновременно вспоминая прошлое. Но в отличие от героя элегии, Чацкий, погруженный в элегическую ситуацию, может и осмеять «возвышенное» прошлое, которое вспоминает с нежностью:

На бале, помните, открыли мы вдвоем
 За ширмами, в одной из комнат посекретней
Был спрятан человек и щелкал соловьем,
Певец зимой погоды летней (С. 28).

Или:

Наш ментор, помните колпак его, халат,
 Перст указательный, все признаки ученья
 Как наши робкие тревожили умы,
 Как с ранних пор привыкли верить мы,

¹⁵⁹ *Баратынский Е. А.* Весна («Мечты волшебные, вы скрылись от очей...») // *Баратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения 1818–1822 гг. М., 2002. Т. 1. С. 138.

¹⁶⁰ *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода... Автореферат.

Что нам без немцев нет спасенья! –
 А Гильоме? француз, подбитый ветерком?
 Он не женат еще? (С. 28–29).

В элегиях Жуковского («Вечер», «Славянка», «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», «Песня» и др.) прошлое «идиллично», «лишено внутреннего движения», «абсолютизирует момент постоянства и покоя, как бы предчувствуя, что всякое движение для него поистине смертоносно»¹⁶¹. Для Чацкого оба временных пласта становятся объектом насмешек: прошлое не является для героя застывшей идиллией. Осмеяние времени Чацким оказывается тем самым смертоносным движением для абсолютизации идиллического прошлого.

В элегии Баратынского «Весна» (1820) герой восклицает:

Лишь я, как будто чужд природе и весне?
 Часы крылатые мелькают;
 Но радости принести они не могут мне
 И, мнится, мимо пролетают¹⁶².

Время оказывается «против» Чацкого. Упущенное невозвратимое время беспокоит героя, уничтожая надежды на счастье и покой:

Где время то? где возраст тот невинный (С. 26).

Издываясь позже над Софьей, высмеивая ее выбор возлюбленного («Нет! нет! пускай умен, час от часу умнее...» – С. 63), Чацкий и не подозревает, как пошутят над ними время и Молчалин в сцене ночного объяснения...

2.5 Сон Софьи

Некоторые монологи Софьи были изменены Грибоедовым в процессе работы над комедией. Например, рассказ героини своего сна в ранней редакции Музейного автографа отличается от рассказа в классическом Булгаринском

¹⁶¹ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 142, 146–147.

¹⁶² Баратынский Е. А. Весна («Мечты волшебные, вы скрылись от очей...»). Т. 1. С. 138.

списке комедии. Этот монолог в ранней редакции («В саду была...») Кичикова назвала «едкой пародией на “унылую” сентиментальную элегию»¹⁶³.

В ранней редакции:

С о ф и я

В саду была, цветы бессечно там пестрели,

Искала я, мне чудилось, траву

Какую-то, не вспомню наяву.

В ирисах, в бархатцах, в левкоях и в синели,

Да где их всех назвать?

Из сил я выбилась и бросила искать,

Приподнялась: вдруг кем-то поневоле

Из саду выхвачена в поле.

Передо мной откуда ни взялся

Премилый человек, один из тех, кого мы

Увидим – будто век знакомы.

Был робок он сперва, потом в любви клялся,

Потом... *невзвидела я света.*

Ф м с в

Какая небылица эта!

И милый человек, кто он?

С о ф и я

Я вам докладываю: сон!

Вот после этого: сад, поле, *все пропало.*

Мы в комнате, в пустой, вдвоем,

Нам очень грустно, горько стало,

Тужили мы Бог ведает о чем.

И тут к *приумноженью скуки*

¹⁶³ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 149.

От фортопиян и флейты издали
Печальные к нам прорывались звуки,
 От них *унынье...*
 <...>
 Так будто бы середь тюрьмы
 И я, и друг мой новый
Грустили долго, долго мы.
Он все роптал на жребий свой суровый,
 Что не к добру любовь его манит,
 Что небогат и вам не угодит. (С. 133–135).

В ранней редакции в начале рассказа превалирует элегическое начало, но далее возникают отсылки к балладному началу. Между тем последнее преобладает в Булгаринском списке (об этом писали многие исследователи¹⁶⁴). Обратимся к элегике в начале монолога Софьи в Музейном автографе.

«Сон», как указывает Кичикова, «в словаре эпохи – синоним “мечты”»¹⁶⁵. Это значение сохраняется и к середине 1820-х гг. Например, в элегии Баратынского «Признание» (1823, 1832) герой говорит о подруге как о «невинной, преданной, быть может, лучшим снам»¹⁶⁶ – т. е. мечтам. Софья, подобно лирическому «я» элегии, мечтает о счастье – придумывает сон, который является средоточием этого счастья. Значение сна как мечты дает героине и читателю надежды на то, что рассказанное может сбыться.

Уныние – традиционная элегическая эмоция. И в монологе Софьи эта эмоция предзадана и ничем не мотивирована: «Тужили мы Бог ведает о

¹⁶⁴ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 144–147; Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума» / Подгот. текста и коммент. А. Л. Гришунина. М., 1971. С. 269–271; Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума». С. 58–59; Monakhov S. I. «Горе от ума» by Alexander Griboedov... С. 173–187.

¹⁶⁵ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 141.

¹⁶⁶ Боратынский Е. А. Признание // Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823–1834 годов. С. 62.

чем...». Отметим, что для элегии характерно разграничение «лирических кругозоров». Обычно герой рассказывает о себе, представляет свои чувства и переживания, используя местоимение «я» и глаголы соответствующего лица. Здесь же Софья соединяет в одном местоимении «мы» два кругозора: свой и возлюбленного – объединяя их тем самым в один субъект.

Но в моменты блаженства, уединения любящих в элегическом модусе нет места скуке и унынию:

Забудемся, в мечтах потонет мука;

Уныние, губительная скука

Пустынника приют не посетят¹⁶⁷.

Чувство уныния и скука не свойственны и балладе, действие в которой динамично, в отличие от элегии.

В Музейном автографе, кроме чувства уныния, в рассказе появляются «печальные звуки», которые «прорываются», усиливая эмоциональное состояние героини. Сочетание слов необычно, оно не является стилистическим эталоном, характерным для элегического стиля. К таким несовпадениям также можно отнести следующие выражения: «вам не угодит», «любовь манит». Но есть и практические объяснения этим несовпадениям: Софья придумывает сон во время его рассказывания, она импровизирует, обращаясь к знакомым элегическим шаблонам и образцам поэзии в целом.

Меланхолией в «пересказе» Софьи «отзывается» и «любовь» Молчалина¹⁶⁸:

Теперь... Молчалин мой! как не любить его?

Как будто свыклись с малолетства. –

Грустна – он без ума помочь мне ищет средства,

Смеюсь, *тужу* *нипочему*:

Посмотришь, в том и жизнь и смерть ему.

¹⁶⁷ Пушкин А. С. Разлука. Т. 1. С. 177.

¹⁶⁸ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 139.

Беспечна я: он за меня боится,
Задумаюсь – он прослезится. (С. 138)

Это чувство и описание не были помещены в более позднюю редакцию. В Булгаринском списке в разговоре с Лизой Софья произносит о Молчалине лишь следующее:

С о ф и я
Кого люблю я, не таков:
Молчалин за других себя забыть готов,
Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело,
Ночь целую с кем можно так провести!
Сидим, а на дворе давно уж побелело... (С. 24).

В монологе в ранней редакции воссоздается ропот героя на свой «жребий суровый», на судьбу, который составлял основу элегий XVIII – XIX вв.¹⁶⁹:

Он все роптал на жребий свой суровый,
Что не к добру любовь его манит,
Что небогат и вам не угодит... (С. 134)

Но, в отличие от «жалоб человека на жизнь» в элегиях, в грибоедовской комедии ропот возлюбленного мотивирован внешними обстоятельствами: Молчалин не может понравиться Фамусову, т. к. он не полковник, не богат, не знаменит и т. д. – все эти «параметры» социального статуса человека оказываются вне элегии, они ей чужды.

Чуждым элегическому модусу, в котором закреплена жесткая система героев, оказывается и введение «нового друга»:

Так будто бы середь тюрьмы
И я, и друг мой новый
Грустили долго, долго мы. (С. 134)

Читатель невольно задается вопросом: кто же этот новый друг? Впоследствии в сцене ночного объяснения с Молчалиным Софья скажет ему:

¹⁶⁹ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра... С. 56.

«Я с этих пор вас будто не знавала» (С. 118). Тогда расстановка персонажей, возлюбленных героини, меняется кардинально: «премилым другом, одним из тех, кого мы / Увидим – будто век знакомы...», становится Чацкий (с ним героиня знакома очень давно: «Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли; / Привычка вместе быть день каждый неразлучно / Связала детскою нас дружбой...» – С. 24), а «новым другом» – Молчалин, о котором вполне правомерно сказать: «Он все роптал на жребий свой суровый, / Что не к добру любовь его манит, / Что небогат и вам не угодит» (С. 134).

Но не вполне понятно, почему тогда о «милом друге» (Чацком) Софья говорит:

Был робок он сперва, потом в любви клялся,
Потом... невзвидела я света.
<...>

Вот после этого: сад, поле, все пропало. (С. 134)

Дело в том, что после объяснения с Молчалиным и Чацким Софья не появляется на сцене – в реальности постановки героиня уходит за кулисы, а в самой пьесе ее не примет общество, которое узнает о поступке Молчалина.

И как раз после такого неожиданного «хода» (введения «нового друга») в рассказе сна появляется балладное начало, вытесняя элегическое:

Все это сон. Дослушайте, каков.
Как между дум и между слов
Забылись мы, и шли часы, покуда
Пол вскрылся, встали вы оттуда:
Смерть на щеках, и дыбом волоса.
Тут разное смешенье! чудеса! (С. 135) –

этот вариант стал основным для Булгаринского списка, в котором не сохранился фрагмент с ярко выраженной элегикой:

Потом пропало все: луга и небеса. –
Мы в темной комнате. Для довершенья чуда

Раскрылся пол – и вы оттуда
Бледны, как смерть, и дыбом волоса! (С. 20).

Монолог Софьи демонстрирует продуманность формы рассказанного сна. Софья осознает настрой и направленность своего высказывания так же, как Чацкий в монологе «Пушай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...». Форма сна в ранней редакции отсылает к поэтике т. н. «ночной» элегии. Лирический сюжет такой жанровой модели – «погружение поэтического создания в сон, в видение, которое порой разворачивается в картину». В ночном пейзаже, который является фоном для такого сюжета, велика роль суггестии – «эмоциональной нагруженности описаний». А лирический субъект пассивен, характеризуется, как правило, некоей исходной эмоцией – «в преромантический период это эмоция “приятности”, “сладости”, позже – это и различные разновидности тревоги». Для субъекта «чувствования сердца» являются главной ценностью – такой тип человека станет героем обновленной русской элегии XIX века»¹⁷⁰.

Но есть и отличие рассказа сна Софьи от приведенных выше признаков «ночной» элегии. Начинается сон явно не ночным пейзажем: «В саду была, цветы бесчисленно там пестрели <...> В ирисах, в бархатцах, в левкоях и в синели...» (С. 133) – ночью вряд ли можно так легко различить виды цветов, да и вообще что-то увидеть в темноте. Непонятно, в какое время суток происходит действие во сне. Но предполагается, что эти события сняты героине ночью. Сон в «Горе от ума», как и в «ночной» элегии, выключен из реальности пространства и времени.

Ночь важна для развития событий в грибоедовской драме. Так, тайные свидания Софьи с Молчалиным происходят «в ночной тиши». В это же время суток происходит объяснение, когда героиня узнает о предательстве Молчалина («ночью все узнала» – С. 118).

¹⁷⁰ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 29.

«Функция ночи – очистить мир от шума»¹⁷¹. «К приятной тишине склонилась мысль моя...» – так начинается стихотворение М. Н. Муравьева «Ночь» (1776, 1785?). Ночь обеспечивает тишину, в которой мысль «позволяет понять, что укрыто в ней и что просится быть выраженным в слове». Приближение к тишине позволяет «услышать, увидеть, понять, вообразить содержание ее и ее смысл»¹⁷². Даже фамилия возлюбленного Софьи отсылает к этому топосу. Но героиня не понимает Молчалина, который оказывается «новым другом», в отличие от «милого друга», с которым «будто век знакомы».

Присутствующее в «ночной» элегии воспоминание «одевается в мистические тона – и неясно, воспоминание это, сон или пророческое видение»¹⁷³. Таким же оказывается и монолог Софьи, несмотря на то, что мы изначально понимаем его фикциональность: какие-то фрагменты придуманного рассказа так и остаются фантазией, вторые сбываются, а третьи даже находят отражение в последующих репликах других героев.

Ранее мы сопоставляли экспозицию грибоевской комедии с новеллой Дмитриева «Модная жена». И отметили, что в обеих ситуациях присутствует сон героини, но его функции в текстах различны. Придуманный сон оказывается ложью во спасение героини Дмитриева: Премиле верят, о ее тайном свидании с Миловзором никто не догадывается, все завершается благополучно.

Но Премила делает героем сна своего мужа, от которого и скрывает любовную связь с Миловзором. Ей якобы приснилось, что муж, кривой на один глаз, стал здоровым. И она уже после рассказа решает проверить, в «руку ли» сон: закрывает мужу здоровый глаз и спрашивает, что тот видит.

¹⁷¹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 45.

¹⁷² Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII в.: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 130–131. (Цит. по: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 29).

¹⁷³ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 217.

Муж отвечает: «Так темно, как теперь, еще и не бывало». На что Премила находит шуточный ответ:

Зачем польстила мне, чтоб после обмануть!

Ах! друг мой, как бы я желала,

Чтобы один твой глаз

Похож был на другой!»¹⁷⁴.

Софья же рассказывает свой сон отцу, описывая возлюбленного. Кичикова замечает, что цель рассказа Софьи – намекнуть о «милом (но бедном) человеке» и своим страхе за него. Героиня приступает к рассказу следующей репликой: «По смутном сне безделица тревожит». «“Тревога” повлечет обморок Софьи при падении Молчалина, а очнувшись, она скажет: “Я точно как во сне”. Скрыв от Чацкого причину обморока, Софья и сама едва отличает вымысел от сна, на ее беду оказавшегося “сном в руку”, предваряющим и предсказывающим последующие события»¹⁷⁵.

Можно предположить, что эта неспособность отличить вымысел от правды и привела к тому, что Софья увидела в Молчалине балладного героя, который стремительно мчится на коне в неизвестность, в иной мир (как, например, в балладах Жуковского «Людмила», «Светлана»), а его возлюбленная тревожится за него, не хочет отпускать. Но Молчалин, в отличие от высокого героя баллады, – «жалкий же ездок» – упал с лошади, «треснулся»: «Он об землю и прямо в темя» (С. 50–51).

С о ф и я (*бежит к окну*)

Ах! Боже мой! упал, убится!

(*Теряет чувства.*) (С. 50) –

Софья будто поверила в то, что сон сбывается, а перед ней – жених-мертвец. О героине, которая падает в обморок, увидев такого возлюбленного, Чацкий говорит: «мертва со страху!» (С. 50). В следующем явлении Скалозуб прокомментирует появление Молчалина «с подвязанною рукою»: «Воскрес и

¹⁷⁴ Дмитриев И. И. Модная жена. С. 175.

¹⁷⁵ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 146.

невредим...» (С. 53). Воскресение героев, являясь чудом, происходит и в балладах Жуковского.

«Какие-то не люди и не звери» из иного балладного мира («Раскрылся пол – и вы оттуда / Бледны, как смерть, и дыбом волоса!») найдут отражение в реплике графини внучки:

Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей называть!
Какие-то уроды с того света,
И не с кем говорить, и не с кем танцевать. (С. 99).

В рассказе сна Софьи любовников «провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ» (С. 20).

А ужас и страх, сопровождающие сон, передаются после рассказа о сне Лизе: «В глазах темно, и замерла душа...» (С. 21).

Лиза откликается и на мотив неволи в слове Софьи («Так будто бы середь тюрьмы / И я, и *друг мой новый* / Грустили долго, долго мы...»), служанка боится:

Запрет он вас; – добро еще со мной;
А то, помилуй Бог, как разом
Меня, Молчалина и всех с двора долой (С. 22).

Но Софья будто не слышит Лизу: «Подумаешь, как счастье своеенравно!». Но и она боится, что что-то недоброе может произойти в будущем: «А горе ждет из-за угла» (С. 22).

Реплика Софьи «Мы в комнате, в пустой, вдвоем...» повторится позже в воспоминании Чацкого времени и пространства из детства:

Где время то? где возраст тот невинный,
Когда, бывало, в вечер длинный
Мы с вами явимся, исчезнем тут и там,
Играем и шумим по стульям и столам.
А тут ваш батюшка с мадамой, за пикетом;
Мы в *темном* уголке, и кажется, что в этом!
Вы помните? вздрогнем, что скрипнет столик, дверь... (С. 26–27)

2.6 Слово Чацкого

2.6.1 Монолог «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...»

Для того чтобы показать отличие и сходство фрагментов драматического монолога и элегического высказывания, сопоставим с репликами Чацкого три элегии: «Воспоминания» К. Н. Батюшкова («Исполненный всегда единственно тобой...», 1814), «К Коншину» (1820) Е. А. Баратынского и «Стансы к Элизе» (1822–1823) В. Н. Олины. Монолог Чацкого открывает третье действие, которое было написано в 1822–1823 гг.¹⁷⁶ Во всех текстах герой обращается к возлюбленной, признается ей в своих чувствах. Однако форма обращения и его стилистика отличает монолог Чацкого от приведенных элегий.

Элегику в репликах Чацкого предваряет имя другого героя – *Молчалина*, описание его качеств и сравнение себя с ним. Ни в одной элегии мы не найдем названного по имени друга, тем более сопоставления страдающего героя с конкретным человеком. Более или менее выраженным в элегии может быть адресат: либо это сам субъект речи (в таком случае адресат является alter-ego поэта, предстает его идеальным слушателем, как в элегии Жуковского «Сельское кладбище»), либо друг, либо возлюбленная¹⁷⁷.

В элегии Олина «Стансы к Элизе» герой обращается к своей возлюбленной, которая предстает как «прелестный друг», «милый друг», «ангел мой», «дева милая». «Милым другом» называет адресата элегии и Баратынский, чье произведение посвящено конкретному человеку – Коншину, другу поэта. Но имя Коншина ни разу не появляется в элегии. О возлюбленной поэт говорит в третьем лице, называя ее «чувствительной подругой». В элегии «Воспоминания» Батюшкова возлюбленная, к которой обращается герой, явлена через личное местоимение «ты».

¹⁷⁶ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 154, 327–328.

¹⁷⁷ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра. С. 7.

Реплики Чацкого, их элегическая модальность и упоминание Молчалина в монологе мотивированы желанием героя «разгадать» свою возлюбленную, намерения, мысли и чувства которой являются для него «загадкой»:

Дождусь ее и вынужу признание:

Кто наконец ей мил? Молчалин! Скалозуб! (С. 61).

Монологу предшествует ремарка «В сторону» и слова: «Раз в жизни *притворюсь*». Возможно, Чацкий выбирает определенные элегические шаблоны для своего любовного признания, которые, конечно, будут узнаваемы на фоне общего литературного контекста начала века, а начитанная Софья должна «прочсть» эти шаблоны и элегический настрой.

В отличие от элегического героя, для которого невозможно притворство, Чацкий осознает модальность и цель своего высказывания.

Отметим, что после этого монолога Софья отвечает Чацкому:

С о ф и я (*Вслух.*)

Что притворяться? (С. 64) –

и говорит о своей доброте к Молчалину и участие в нем. Очевидно, что Чацкий, избрав стратегию намеренно притворяться, слышит установку Софьи на искренность и честность. Но даже следуя этой установке, Софья прямо не говорит о своих чувствах к Молчалину.

Вернемся к монологу Чацкого. Герой проецирует свои чувства и себя через образ Молчалина, которого так «коротко узнала» Софья. Герой избирает своего рода психологический прием: сопоставляя себя с любимым человеком Софьи, признается ей в любви не только от своего имени – еще и от имени Молчалина, его образа, что, конечно, приятно Софье. Такое «раскрытие себя» через другого человека происходит в элегиях Пушкина, которые Грехнев назвал «экстрацентричными»: «носитель переживания в них раскрывает себя, лишь раскрываясь в мир, а стало быть, и в сферу других сознаний, других душ»¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 185.

Характеристика Молчалина начинается словосочетанием разговорного стиля – «бойкий ум» – которое не могло войти в высокий жанр элегии. Даже нарушение канона, которое позволяли себе Баратынский и Пушкин уже в 1820-е годы, не предполагало выхода за рамки высокого поэтического стиля: новое сопряжение слов в элегии оставалось в области высокого стиля.

Некоторые слова Чацкого стилистически выбиваются из модальности поэтической речи: «ускорялось», «и всем его делам», «угожденье» – такие выражения характеризуются разговорной стилистикой.

Разговорная речь являет себя и в синтаксисе монолога Чацкого, реплики которого сбивчивы, прерывисты («Душою – вы, вам угожденье...»). Герой как будто задыхается от чувств. Чацкий задумывается, что ему сказать (начинает предложение союзом «чтоб») и как выразительнее открыть свои чувства возлюбленной. Прерывистость и искренность речи Чацкого также передана с помощью вольного ямба (Я 664444646), который в данном случае «обогащает монотонность правильного стиха элементами живой разговорной речи»¹⁷⁹. В элегиях первой половины XIX в. преобладал шестистопный ямб, вольный ямб характерен для элегий 1860-х гг.

Чацкий, подобно элегическому герою Батюшкова и Баратынского, не может выразить свои чувства и мысли в словах «без дружбы, без любви», муза его оказывается бессильна. Герой элегии аллегорично называет словесное творчество «светильником дарованья». В грибоедовской комедии появляется и другое значение слова «свет» – это общество, в котором находится Чацкий. Герой не разделяет образа жизни света, и свет его не принимает. Не получается у героя и добиться расположения Софьи, а вместе с тем обрести счастье и покой. Свет в обоих значениях этого слова оказывается «против» Чацкого.

Интересная игра слов, их переплетение обнаруживается в репликах Чацкого и Молчалина, которые произносят однокоренные слова «угожденье», «угождать» и «угодность».

¹⁷⁹ Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума» // Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 75.

Чацкий не представляет жизни без возлюбленной, которая занимает все его мысли, герой готов сделать все, чтобы его Прекрасная Дама была счастлива:

Чтоб мыслям были всем и всем его делам
 Душою – вы, вам угожденье?.. (С. 63).

Но это же слово после монолога Чацкого произнесет Молчалин, который признается в любви Лизе:

Мне завещал отец:
 Во-первых, *угождать* всем людям без изъятья –
 Хозяину, где доведется жить,
 Начальнику, с кем буду я служить,
 Слуге его, который чистит платья,
 Швейцару, дворнику, для избежання зла,
 Собаке дворника, чтоб ласкова была.
 <...>
 И вот любовника я принимаю вид
 В *угодность* дочери такого человека... (С. 116).

Слова «угождать», «угодность» в данном случае имеют негативные коннотации, но возникшая «зарифмованность» героев усложняет структуру текста, в котором слово Чацкого оказывается глубже и объемнее, чем традиционное элегическое слово.

В 1823 г. была написана элегия, которая выходила за рамки жанра, расширяла его границы. Слово элегического героя в ней оказывается шире, вбирает в себя речь другого сознания¹⁸⁰, что казалось невозможным для элегии в начале XIX в. Этот прорыв совершил Пушкин в стихотворении «Простишь ли мне ревнивые мечты...».

В 1820-е гг. Пушкин не отрицает «классиков» «унылой элегии» – поэт дифференцирует их и переосмысляет. В это время Пушкин переписывает текст элегии Мильвуа «L'inquiétude» («Беспокойство»), который «является

¹⁸⁰ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 192.

прямым источником стихотворения «Простишь ли мне ревнивые мечты...»». Глубокое сходство обнаруживается как в «общей элегической ситуации», так и в «отдельных формулах и деталях» текстов. «Стихи Пушкина в то же время не есть перевод, но переработка мотивов элегии Мильвуа, возникающая в совершенно определенную эпоху – в эпоху кризиса элегического стиля»¹⁸¹.

«Переоценка» жанровых возможностей элегии приведет поэта к поискам новых путей для элегического жанра¹⁸² и к понятию элегизма, элегики, к которым Пушкин будет обращаться в период своего позднего творчества.

К стихотворению Мильвуа до Пушкина в 1821 г. обратился А. А. Крылов, который написал образцовую «унылую» элегию «Недоверчивость», т. е. не отступая от классической поэтики жанра. Критики отмечали как подражательный характер такой переработки (А. А. Бестужев), так и «первоклассные и свежие красоты отечественной поэзии», которые в ней содержались (П. А. Плетнев¹⁸³). Элегия Крылова «далеко отклонялась от подлинника и, более того, содержала его интерпретацию» (таким «отклонением» было подозрение героем «своей возлюбленной не в измене, а в равнодушии»)¹⁸⁴.

В «Недоверчивости» Крылов нарушает стереотипный образ героини, которая в традиционной элегии не «материализуется», «существует отраженно, в ламентациях элегического героя». Дальнейшее разрушение этого стереотипа и канонов элегии происходит у Пушкина. Но пушкинская «интерпретация исходной элегической ситуации» «оказалась прямо противоположной той, которая вышла из недр “элегической школы”»¹⁸⁵.

¹⁸¹ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» // Временник Пушкинской комиссии, 1978. Л., 1981. С. 14–15.

¹⁸² Там же. С. 13.

¹⁸³ <Плетнев П. А.> Критика. «Полярная звезда» // Соревнователь, 1823, Ч. XXI. Кн. 1. С. 102. (Цит. по: Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». С. 16).

¹⁸⁴ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». С. 16.

¹⁸⁵ Там же. С. 18.

Вацуро предполагает, что элегия «Простишь ли мне ревнивые мечты...» «была не единственным произведением 1823 г., в котором подверглась переосмыслению элегическая ситуация, найденная в “Недоверчивости”». С элегиями связан отрывок того же времени, в котором представлен «другой парадоксальный психологический мотив, намеченный в концовке элегии Крылова, – именно, мотив добровольно обманывающегося любовника:

Но обмани меня притворным жаром
И дружбе дай название любви».

Если бы набросок был завершен, он, «может быть, значительно обогатил бы наши представления о путях элегического творчества Пушкина в период “кризиса элегии”»¹⁸⁶.

В элегии Пушкина «мир чужого сознания столь объемён, столь противоречив, что, кажется, ему уже тесно в границах лирики, и он готов сместиться в область романного мышления»¹⁸⁷. «Возникает необыкновенно сложное (во всяком случае для лирики) художественное построение» чужого сознания, кругозора лирического «я»: «пересекаясь и бросая друг на друга психологические отблески, душевные миры выстраиваются здесь в глубокую образную перспективу. Она включает в себе целую вереницу лиц, если учесть, что в зеркале сознания лирического героя отражается еще и образ соперника»¹⁸⁸. Последний образ оказывается придуманным сознанием героя. «Герой мучится недоверием, изыскивает ложные поводы для подозрений, придумывает “соперника”, за которым следит с удвоенным вниманием, и готов видеть соперников во всех, кто окружает предмет его страсти. Он сам понимает это и готов скрепя сердце смеяться над своими ложными страхами, – и тогда он обращается к возлюбленной со словами: “Простишь

¹⁸⁶ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». С. 20–21.

¹⁸⁷ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 185–186.

¹⁸⁸ Там же. С. 191.

ли мне ревнивые мечты...»». «Мечта, – указывает Грехнев, – в поэтическом языке XIX в. – химера, иллюзия, наваждение»¹⁸⁹.

Отметим, что поведение Чацкого (монолог «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...») схоже с ситуацией пушкинской элегии. Однако Грибоедов идет дальше. Если в пушкинской элегии образ соперника создан «подозрительным воображением любовника», то во фрагменте грибоедовской комедии соперник реален, даже присутствует при этом признании героя. Таковую возможность драматургу дает жанр комедии в стихах.

«Чужая личность, в сущности “потеряна” для лирического героя, она распалась в его сознании на несовместимые противоречия души. Где истинное лицо героини – там, наедине с соперником, или здесь, наедине с героем, – для него это роковой в своей неразрешимости вопрос»¹⁹⁰.

Понять, каково же истинное лицо героини, пытается и Чацкий. Добавим, что Чацкий, понимая, что ему не удастся разгадать возлюбленную, восклицает: «...остаюсь опять с моей загадкой» (С. 67). Герой спрашивает у Софьи: «Кто разгадает вас?» (С. 66). И, наконец, Чацкий произносит монолог «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...», пытаясь понять Софью.

«Разгадка» приходит после того, как Софья и Чацкий подслушивают разговор Молчалина с Лизой, где первый снимает маску влюбленного. Чацкий, узнав, кем на самом деле является Молчалин, и кого любит Софья, восклицает:

Вот наконец решение загадке!

Вот я пожертвован кому! (С. 118)

Истинное чувство, подлинная любовь для героев Пушкина – это «“безумие”, “яд в крови”, терзающая тоска и “бешенство безумного желанья”» (элегия «Мечтателю», 1818). «Именно это “безумное волнение”

¹⁸⁹ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». С. 7.

¹⁹⁰ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 192.

любви, а не унылая печаль элегического героя Крылова, способно порождать фантомы воображения, призраки “омраченного разума”»¹⁹¹.

В элегии «Желание» (1816) читаем:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит¹⁹².

Герой пушкинской элегии «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821) видит в прошедшей любви «незанимательную повесть» «безумства и страстей»¹⁹³. Или это чувство является «безумным сном», «мрачными грезами», как в элегии «Князю А. М. Горчакову»¹⁹⁴.

В элегии «Воспоминания» (1823) Рылеева молодость, в т. ч. и любовь, предстают как «сладостны мечты», «безумство юных дней»¹⁹⁵.

Несмотря на трансформации элегического жанра и переосмысления его поэтики, Пушкин и позже обращается к этому мотиву. Так, в элегии «Под небом голубым страны своей родной...» (1826?) герой описывает, «кого любил он пламенной душой» «с таким безумством и мученьем»¹⁹⁶. Или в стихотворении 1829 г. «Когда твои молодые лета...»: «Оставь безумные забавы...»¹⁹⁷. В стихотворении 1830 г. «В часы забав иль праздной скуки...» читаем: «изнеженные звуки / Безумства, лени и страстей», «буйные мечты». Этим мотивом начинается знаменитая элегия 1830 г. «Безумных лет угасшее веселье...».

В откровении элегического героя Баратынского как будто отразились слова разочарованного Чацкого:

Не узнаю я свет,

¹⁹¹ Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...». С. 19.

¹⁹² Пушкин А. С. Желание. Т. 1. С. 191.

¹⁹³ Пушкин А. С. Мой друг, забыты мной следы минувших лет... Т. 2. Стихотворения. С. 54.

¹⁹⁴ Пушкин А. С. Князю А. М. Горчакову («Встречаюсь я с восемнадцатой весной...»). Т. 1. С. 225.

¹⁹⁵ Рылеев К. Ф. Воспоминания // Русская элегия XVIII – начала XX века. С. 312.

¹⁹⁶ Пушкин А. С. Под небом голубым страны своей родной... Т. 2. С. 297.

¹⁹⁷ Пушкин А. С. Когда твои молодые лета... // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 3. Стихотворения 1827–1836. Л., 1977. С. 136.

Надежд своих лишен я прежней цели,
 А новой цели нет.
 «Безумен ты и все твои желанья», –
 Мне тайный голос рек...¹⁹⁸

К этому откровению приходит Чацкий в конце пьесы. Тайным голосом для героя оказывается Софья (она и «загадка» для него, и автор слуха о его безумии):

Ф а м у с о в
 Побойся Бога, как? чем он тебя прельстил?
 Сама его безумным называла!
 <...>
 Ч а ц к и й (*Софии*)
 Так этим вымыслом я вам еще обязан? (С. 119).

И в объяснении героев Софья произносит про себя: «Вот нехотя с ума свела!» (С. 64). До реплики Софьи Чацкий говорит о любви, которая может смениться равнодушием и бессмысленной безнадежностью:

Но вас он стоит ли? вот вам один вопрос;
 Чтоб равнодушнее мне понести утрату
 Как человеку вы, который с вами взрос,
 Как другу вашему, как брату
 Мне дайте убедиться в том;
 Потом
 От сумасшествия могу я остеречься;
 Пущусь подальше простыть, охолодеть,
 Не думать о любви, но буду я уметь
 Теряться по свету, забыться и развлечься. (С. 63–64)

Реплика Софьи «...с ума свела!» в данном случае многозначна. Во-первых, Софья понимает, что устами Чацкого говорит влюбленный человек, похожий на тех поэтов, кто именует любовь безумием. Во-вторых, реплика

¹⁹⁸ Боратынский Е. А. О счастии с младенчества тоскуя... Т. 2. Ч. 1. С. 58.

Софьи иронична: героиня своим поведением ставит Чацкого в смешное положение. А «кто влюблен, на все готов» (С. 57).

На бале Софья в раздражении повторяет свою реплику вслух: «Он не в своем уме» (С. 85). Но ее не понимают, а Чацкого считают настоящим сумасшедшим, тем, чье психическое состояние нарушено. В грибоедовской комедии происходит перенос мотива безумия: от любовной тематики, исповеди, признания героя мотив переходит к социальной проблематике, противостоянию человека и толпы, исключения и нормы. Может показаться, что Софья назвала Чацкого «по канонам» элегии (герой Рылеева восклицает: «Я испытал любви недуг, / И знаю я, как он ужасен... / Но что, безумный, я сказал?»¹⁹⁹; или герой Лермонтова: «Безумец я! Вы правы, правы...»²⁰⁰). Но ирония в первом случае и раздражение героини во втором трансформируют высокое элегическое безумие, превращая его в злую сплетню.

Герой пушкинской элегии «Мечтателю» (1815) описывает те ощущения, когда «унылых чувств искателя» «постигло страшное безумие любви». И в этом случае герой скажет:

«Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,
Возьмите от меня сей образ роковой;
Довольно я любил; отдайте мне покой...»²⁰¹.

У героя забрали рассудок и покой, вместо этого он познал любовь и муки. И он готов отказаться от последних взамен первым. Герой Баратынского восклицает:

Взамену снов молодых тебе не обрести
Покоя, поздних лет отрады...²⁰²

В элегическом модусе горе – от сердца, от чувств и переживаний. Чацкий же страдает как от безумия любви, так и от ума, рассудка. Для

¹⁹⁹ Рылеев К. Ф. Элегия («Покинь меня, мой юный друг...»). С. 312.

²⁰⁰ Лермонтов М. Ю. Безумец я! Вы правы, правы... // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 2. Стихотворения, 1832–1841. М.; Л., 1954. С. 55.

²⁰¹ Пушкин А. С. Мечтателю. Т. 1. С. 301.

²⁰² Баратынский Е. А. Зачем, о Делия! сердца молодые ты... Т. 1. С. 266.

поэтов-элегиков горе и муки героя связаны с любовью, со страстью, которая идет от сердца. У Грибоедова же – «горе от ума». Таким образом, слово Чацкого ближе, чем у других героев, к элегическому модусу, в нем элегика явлена в наиболее чистом виде. Но тем не менее, это слово остается по своей природе драматическим, оно не превращается в элегическое, а его высказывания – в элегию.

2.6.2 Монолог «Ну вот и день прошел, и с ним...»

Рефлексия Чацкого представлена в подлинно лирическом монологе «Ну вот и день прошел, и с ним...», где герой осознает свое одиночество, понимает, что он не принят Софьей и всем этим миром.

Ч а ц к и й

Кричи, чтобы скорее подавали.

(Лакей уходит.)

Ну вот и день прошел, и с ним

Все *призраки, весь чад и дым*

Надежд, которые мне душу наполняли.

Чего я ждал? что думал здесь найти?

Где прелесть эта встреч? *участье в ком живое?*

Крик! радость! обнялись! – *Пустое;*

В повозке так-то на пути

Необозримою равниной, сидя праздно,

Все что-то видно впереди

Светло, сине, разнообразно;

И едешь час, и два, день целый, вот резво

Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,

Все та же гладь, и степь, и пусто, и мертво;

Досадно мочи нет, чем больше думать станешь.

(Лакей возвращается.)

Готово?

Л а к е й

Кучера-с нигде, вишь, не найдут.

Ч а ц к и й

Пошел, ищи, не ночевать же тут.

(*Лакей опять уходит.*) (С. 101).

Чацкий приходит к осознанию: мечта и идеал обманывают человека – их нет, они несбыточны. Герой оказывается в тупике, он не понимает, что дальше делать, к чему стремиться, – и грустит, «больше ничего ему не остается»²⁰³. Но грусть героя в данном случае мотивирована внешними обстоятельствами, в отличие от элегической ситуации.

В процессе размышлений Чацкий переходит от личного опыта к универсальному обобщению, которое выражается в лирическом стихотворении, как определил данный монолог Маркович: «“В повозке так-то на пути / Необозримою равниной, сидя праздн...” – это уже лирика в чистом виде»²⁰⁴.

Универсализация выражается в «обобщающем лирическом пейзаже», который завершает монолог. Снова возникает «тема дороги, стремления, надежд», которая «входит в произведение вместе с появлением Чацкого»²⁰⁵.

Таким образом, монолог Чацкого является важным элементом в композиции комедии. С одной стороны, он подводит некий итог событийному ряду пьесы и раскрывает внутренние переживания Чацкого. С другой – монолог соединяет мотивы и темы предшествующих сцен комедии (потеря идеала, разочарование, дорога, бессмысленное странствование) со следующими эпизодами, в которых эти темы будут подхвачены. Например, в финальном монологе «Слепец! я в ком искал награду всех трудов!..» (С. 120) прежние размышления героя превратятся в прозрение: «Мечтанья с глаз долой, и спала пелена» (С. 121).

²⁰³ Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума».

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 162–163.

В монологе «Ну вот и день прошел, и с ним...» «разочарование, тень которого ощущается уже при первой встрече с Софьей, становится все более гнетущим, оно насыщается не только любовными переживаниями, но и безотрадными впечатлениями от “отечества”, “дым” которого оказался тягостным зловонием»²⁰⁶. Чацкий соединяет в своем высказывании интимное и общественное. Казалось бы, такого рода обобщение свойственно Баратынскому в стихотворении «Притворной нежности не требуй от меня...»: поэт «подает» «индивидуальные черты героя» в их «трагической универсальности» и «всеобъемлемости», «на которую никогда не отваживалась старая элегия»²⁰⁷. Но универсализм Баратынского философичен и, как представляется, не включает ту острую социальную ноту, которая слышится в слове Чацкого.

В монологе Чацкого представлены «мотивы духовной смерти, гибели надежд и упований»²⁰⁸, характерные для элегического модуса. Эти мотивы лежат в основе «унылой» элегии:

Быть прямо счастливым надежду потерял,
Простился навсегда с любезнейшей мечтою²⁰⁹.

Герой элегии Баратынского осознает обреченность:

Красой далеких стран
Не очаровано мое воображенье.
Под небом лучшим обрести
Я лучшей доли не сумею²¹⁰.

Обреченным оказывается и Чацкий, надежды которого на покой («домчались к отдыху, ночлег») рушатся:

Все та же гладь, и степь, и пусто, и мертво;
Досадно мочи нет, чем больше думать станешь. (С. 101)

²⁰⁶ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 163.

²⁰⁷ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 138.

²⁰⁸ Поэты 1790–1810-х годов. С. 825.

²⁰⁹ Тургенев А. И. И в двадцать лет уж я довольно испытал... // Поэты 1790–1810-х годов. С. 239

²¹⁰ Баратынский Е. А. Завыла буря; хлябь морская... Т. 2. Ч. 1. С. 104.

В первой главе мы обращались к элегическому субъекту, который и сам являет «пустое», и страдает от пустоты вокруг него, «не удовлетворяясь никакими наполнениями и отождествлениями». Но только так «проясняется его собственное присутствие», так субъект «сможет говорить»²¹¹. Чацкий говорит, возрастая над этой пустотой. Но пустота в слове Чацкого становится тотальной: «и пусто, и *мертво*». Схожий механизм обнаруживается в стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»: «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу»²¹². Здесь «картина мировой гармонии» способствует «элегической экзальтации основной темы – страдающего от соприсущей ему “боли” и мечтающего о заведомо невозможной форме существования лирического “я”»²¹³. Оговорим, что в лермонтовском тексте явлен топос тишины, которая настраивала элегического героя на медитацию и размышления, что противоположно топосу пустоты. У Грибоедова обобщающий пейзаж не становится гармоничным и не содействует герою, оттеняя его переживания. От этого герой страдает еще больше: по сути, Чацкий оказывается в тупике. Вокруг него не осталось ничего живого, никого, кто мог бы ему сопереживать. Нет в монологе и игры слов или зарифмованности мотивов пустоты и смерти, которые присутствовали в рассказе сна Софьи: герой оказывается один на один с собой и этой тотальной пустотой.

Герой не способен продолжить высказывание: Чацкий приходит к высшей точке рефлексии и анализа – ему нечего больше сказать. До предела анализа дошел герой элегии Баратынского «Притворной нежности не требуй от меня...»: далее «развитие переживания невозможно, поскольку само переживание фактически ампутировано»²¹⁴.

Сразу же после размышлений Чацкого на сцену буквально врывается Репетилов.

²¹¹ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 6–7.

²¹² Лермонтов М. Ю. Выхожу один я на дорогу... Т. 2. С. 208–209.

²¹³ Толстогузова Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра... С. 6–7.

²¹⁴ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 190.

2.7 Репетилов

Исследователи не раз отмечали пародийность характера Репетилова²¹⁵. Даже его говорящая фамилия на то указывает: от латинского глагола «*repetere*», что значит «повторять». Может ли слово или характер Репетилова повторить элегическую модальность, проявляющуюся в словах Чацкого и других героев?

«Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы» (С. 108) – «в образе Репетилова пародийно отражены судьба и характер Чацкого, вплоть до отдельных деталей. Чацкий “славно пишет, переводит”, – Репетилов “лепит” вшестером водевильчик. Чацкий был “с министрами в связи”, “потом разрыв”, – Репетилов “зять министра” и также в ссоре со своим тестем»²¹⁶.

Репетилов действительно как будто вторит Чацкому. Сначала герой восклицает: «сюда *спешу*» (С. 102). Сравним с высказываниями Чацкого:

- Простите; я *спешил* скорее видеть вас,
Не заезжал домой. Прощайте! (С. 32)
- И день и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя... (С. 30)
- *Спешил!*.. летел! дрожал! вот счастье, думал, близко. (С. 120)

Репетилов продолжает свой монолог:

Ругай меня, я сам *клян*у свое рожденье,
Когда подумаю, как *время убивал*! (С. 102)

А вот как Чацкий продолжает свое высказывание впоследствии:

Все гонят! все *клянут*! Мучителей толпа... (С. 121)

Вторя Чацкому, Репетилов тут же осмеивает свои слова – Чацкий не доводит свое слово до самоиронии или самоунижения:

Как будто знал, сюда *спешу*,
Хвать о порог задел ногою,
И растянулся во весь рост.

²¹⁵ Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 68; Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 210, 232, 284; Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 37, 163.

²¹⁶ Гришунин А. Л. Комментарии // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 342.

Пожалуй смейся надо мною. (С. 102).

Репетилов, как и Чацкий, не замечает, как кто-то из его собеседников уходит, не дождавшись конца разговора. Репетилов произносит обширные речи, которые вначале вовлекают собеседника в разговор, и не замечает, как «ускакал» Чацкий, а потом и «Загорецкий заступил место Скалозуба, который покудова уехал» (С. 107–108). Так и Чацкий, разразившись монологом, забывшись, «оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам» (С. 97).

Обращаясь к Чацкому, Репетилов называет своего «приятеля» «сердечным другом», «любезным другом», «mon cher» (С. 102). Такие номинации характерны для героев элегий и дружеских посланий. Его слова, обращенные к Чацкому, как будто пародируют дружеское послание:

А у меня к тебе влечение, род недуга,
 Любовь какая-то и страсть,
 Готов я душу прозакласть,
 Что в мире не найдешь себе такого друга,
 Такого верного, ей-ей;
 Пускай лишусь жены, детей,
 Оставлен буду целым светом,
 Пускай умру на месте этом,
 И разразит меня Господь. (С. 102).

Репетилов говорит об искренней дружеской любви, даже клянется в верной дружбе. Но дружескому посланию не дано развиваться в слове Репетилова: оно остается пародией. «Удовольствие молодости, легкость бытия, нескончаемый дружеский и творческий пир²¹⁷» – не находят отражения в монологе Репетилова: бытовые детали и характер героя мешают этому. Герой описывает, как проходит его день, вводит в высказывание

²¹⁷ Богданович Е. В. Дружеское послание и элегия в 1810–1820-х годах: к вопросу о взаимовлиянии жанров // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. № 20 (235). Вып. 56. С. 38.

точное время: «у нас есть общество, и тайные собрания, / По четвергам» (С. 104) – что невозможно в дружеском послании или элегии.

Чацкий не верит словам Репетилова («Да полно вздор молоть» – С. 102), его искренности. Признание героя:

Людьми пустыми дорожил!
Сам бредил целый век обедом или балом!
Об детях забывал! обманывал жену!
Играл! проигрывал! в опеку взят указом! (С. 103) –

Чацкий перебивает:

Послушай! ври, да знай же меру;
Есть от чего в отчаянье прийти. (С. 103)

В неискренности и наигранности Репетилова мы можем убедиться, обратившись к следующим сценам, где герой называет Скалозуба так же, как Чацкого: «душа моя» (С. 106) и даже «братец», «mon cher» (С. 107).

Репетилов не вторит и элегической модальности высказываний Чацкого. Репетилов, своего рода «кривое зеркало» героев фамусовского мира, не может сопереживать Чацкому. Модусы высказываний оказываются различны. Возможно, Репетилов пытается поддержать «приятеля» в модальности дружеского послания или сатиры, близких, по его мнению, Чацкому; но эти модальности в данный момент не актуальны для Чацкого: он разочарован, не понят, он грустит и не может найти себе места. И в данной ситуации Чацкому нужен такой собеседник, который является идеальным элегическим адресатом, способным выслушать и сострадать субъекту речи.

Но, с другой стороны, «ни один из героев “Горя от ума” не высказывается так полно, как Репетилов». Он же «задает тон в шести (из 14) явлениях акта, около него останавливаются разъезжающиеся с бала гости, начиная с Чацкого, и из разговоров гостей с Репетиловым до Чацкого доходит сплетня о сумасшествии. Прячась от Репетилова, Чацкий

задерживается в доме Фамусова позже всех и потому становится свидетелем сцены Молчалина с Лизой»²¹⁸.

Репетилов может предвещать то, что ждет Чацкого позже, описать ту ситуацию, в которой несколько эпизодов спустя окажется Чацкий:

*Да умный человек не может быть не плутом.
Когда ж об честности высокой говорит,
Каким-то демоном внушаем:
Глаза в крови, лицо горит...* (С. 106).

Вот слова Чацкого:

*Ах! голова горит, вся кровь моя в волненьи.
Явилась! нет ее! неужели в виденьи?
Не впрямь ли я сошел с ума?* (С. 113).

Репетилов так говорит о «гении» – о писателе:

*Его отрывок, взгляд и нечто.
Об чем бишь нечто? – обо всем;
Все знает, мы его на черный день пасем.
Но голова у нас, какой в России нету...* (С. 106).

И далее Репетилов перечисляет факты из жизни этого исключительного «гения», которые выделяют его из общества и противопоставляют ему. В схожей ситуации скоро окажется и Чацкий. А отрывок «гений» уже написал: Чацкий произнес монолог «Ну вот и день прошел и с ним...», который являет собой универсализацию трагической мысли, «нечто обо всем».

«Между прочим, и появление (“при самом входе падает со всех ног”), и исчезновение Репетилова со сцены (“Поди, сажай меня в карету, Вези куда-нибудь”) пародийно соответствуют тому, как врывается на сцену и покидает ее Чацкий (“Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног”, “Карету мне, карету!”)»²¹⁹.

Отъезд Репетилова как бы подготавливает нас к сцене отъезда Чацкого.

²¹⁸ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 164.

²¹⁹ Гришунин А. Л. Комментарии. С. 342.

Сравним два монолога:

Р е п е т и л о в

Куда теперь направить путь?

А дело уж идет к рассвету.

Поди, сажай меня в карету,

Вези куда-нибудь.

(Уезжает.) (С. 112)

Ч а ц к и й

Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,

Где оскорбленному есть чувству уголок! –

Карету мне, карету!

(Уезжает.) (С. 122)

Репетилов произносит небольшой монолог наедине с собой: в такой ситуации слово героя сопрягается с лирическим модусом. Замечательно, что после отъезда Репетилова на сцене появляется один Чацкий, который размышляет над ложным слухом о его сумасшествии. И после следует сцена, в которой Молчалин открывает свое истинное лицо.

Встреча с Репетиловым как будто дает Чацкому осознанность и трезвость взгляда на происходящее, он не видит смысла куда-то ехать ночью:

Бог с ними и с тобой. Куда я поскачу?

Зачем? в глухую ночь? Домой, я спать хочу. (С. 104)

Последние монологи героев открывают крушение их надежд, разочарованность. Репетилов ждал друга, он рад встрече с ним: «Ах! Alexandre! у нас тебя не доставало...» (С. 104). Узнав о том, что Чацкий безумен, Репетилов понимает, что потерял «такого верного» друга, которого больше «в мире не найдешь» (С. 102). Он сочувствует герою: «Ах! Чацкий! бедный!» (С. 112). А Чацкий потерял идеал и мечты, которые грели его душу.

Обратимся к началу явления, после которого Репетилов уезжает. Оно предваряется ремаркой: «Последняя лампа гаснет» (С. 112). Действие происходит в поздний час, приближается ночь – время, когда все спят и лампу незачем зажигать. Но эту ремарку можно истолковать и метафорически. Свет оказывался чужд главному герою, являясь и источником вдохновения, и обществом, в котором находится Чацкий. Для элегического героя гаснет жизнь и ее смысл, что как нельзя лучше согласуется с внутренними переживаниями героя в момент высказывания.

2.8 Ночное объяснение

Ситуация, которая произошла ночью между тремя героями (Чацкий, Софья, Молчалин), – объяснение и любовное признание – часто является основой любовной или «унылой» элегий. Герой (Чацкий) узнает о том, что возлюбленная (Софья) к нему равнодушна, она любит другого (Молчалина). Но в грибоедовской комедии эта ситуация осложняется, как бы удваивается: и героиня (Софья) узнает об измене любимого человека (Молчалина).

Молчалин здесь сопоставляет себя с Чацким, но сравнение не переходит в элегический модус:

Да что? открыть ли душу?
Я в Софье Павловне не вижу ничего
Завидного. Дай Бог ей век прожить богато,
Любила Чацкого когда-то,
Меня разлюбит, как его. (С. 115)

На это признание параллельно откликаются Софья и Чацкий:

С о ф и я (*в сторону*)
Какие низости!

Ч а ц к и й (*за колонною*)
Подлец! (С. 116) –

слова героев как будто продолжают друг друга. Реплика Софьи остается без рифмы, зато реплика Чацкого рифмуется со следующим стихом («подлец» – «отец»). Позже Софья употребит однокоренное слово «не подличайте» (С. 117) при обращении к Молчалину.

Такая обращенность высказывания героя к чужому слову проявлялась и ранее. Чацкий продолжает реплику Софьи, завершая стих героини той же рифмой, которая была на стих ранее («свет» – «нет»):

С о ф и я
Где ж лучше?

Ч а ц к и й

Где нас нет. (С. 27)

Заметим, что в этом продолжении, несмотря на ироничность реплики героя, – отсылка к пространству элегии, которое в финальном монологе Чацкого воплотится в образе «уголка» (герой полагает, что там сможет найти приют «оскорбленному чувству») (С. 122).

Софья незамедлительно реагирует на то, что услышала от Молчалина:

Не помню ничего, не докучайте мне.

Воспоминания! Как острый нож оне.

<...>

Упреков, жалоб, слез моих

Не смейте ожидать, не стойте вы их;

Но чтобы в доме здесь заря вас не застала,

Чтоб никогда об вас я больше не слыхала (С. 117–118) –

на первый взгляд отсылает к «Разуверению» Баратынского, где герой восклицает:

Не искушай меня без нужды

Возвратом нежности твоей:

Разочарованному чужды

Все обольщенья прежних дней!

Уж я не верю увереньям,

Уж я не верую в любовь

И не могу предаться вновь

Раз изменившим сновиденьям!

Не заводи о прежнем слова,

И, друг заботливый, больного

В его дремоте не тревожь!

Я сплю, мне сладко усыпление;

Забудь бывалые мечты:

*В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты*²²⁰.

Софья, как и герой Баратынского, разочаровывается в любви, не верит больше любовным мечтам, «сновиденьям». Не верит и своему сну, который она сама придумала. «Я с этих пор вас будто не знавала» (С. 118). Но, в отличие от элегии, разочарование героини комедии имеет не универсальную, а вполне бытовую, ситуативную причину.

Софья «отчитывает» Молчалина, на сцену из-за колонны врывается Чацкий со словами в ее адрес: «притворщица!» (С. 118) – думая, что он «разгадал» возлюбленную. Герой упрекает Софью, возмущается, «как игру судьбы постичь» (С. 119). На что Софья отвечает: «Не продолжайте, я виню себя кругом» (С. 119) – это формула презрения героя к себе, которая будет развиваться в элегическом модусе в 1840-е гг. «в стилистике страстной исповеди». Такое чувство героя мотивировано «невозможностью найти применение своим силам и желаниям»²²¹:

Я за то глубоко презираю себя,
Что потратил свой век, никого не любя,
Что любить я хочу... что люблю я весь мир,
А брожу дикарем – бесприютен и сир...²²²

Действие движется к развязке. Лиза, которая в самом начале этого долгого дня говорила барышне, не слушавшей ее:

Валит народ по улицам давно;
А в доме стук, ходьба, метут и убирают (С. 16) –

словно повторяет свои слова:

Стук! шум! ах! Боже мой! сюда бежит весь дом (С. 119).

К первым сценам отсылает и реплика Софьи:

²²⁰ Баратынский Е. А. Разуверение («Не искушай меня без нужды...»). Т. 1. С. 236.

²²¹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода... С. 115.

²²² Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 1. Стихотворения 1838–1855 гг. Л., 1981. С. 42.

Я криком разбужу всех в доме,
И погублю себя и вас. (С. 117)

И действительно дом «разбужен», не замедлят себя ждать оживленные речи и обличения – с этого начиналась комедия.

Как и завязка, развязка поначалу кажется комичной: Фамусов убежден, что уличил свою дочь в связи с Чацким, чем отец неприятно удивлен («...глупость на меня и слепота напала!», «За что я так наказан!..» – С. 119). Фамусов упрекает домашних и дочь. Затем следует пауза, «некоторое молчание», и Чацкий произносит свой последний монолог.

2.9 Отъезд Чацкого

О монологе, предваряющем отъезд Чацкого, Н. К. Пиксанов писал: «лирически это одно из самых сильных мест» в грибоедовской комедии, «если не самое сильное»²²³.

В последнем монологе Чацкий прозревает:

Слепец! я в ком искал награду всех трудов!
Спешил!.. летел! дрожал! вот счастье, думал, близко (С. 120).

Горькое прозрение посещает и героя Баратынского, которого не слышат и которому не отвечают («Я, невнимаемый...»²²⁴).

Поспешный приезд, скитания Чацкого теперь предстают в его сознании бессмысленными, как и для героя Батюшкова:

Напрасно я скитался
Из края в край, и грозный океан...²²⁵

Ранее (на бале и в беседе с Репетиловым) Чацкий находил все свои передвижения, поступки значимыми и осознанными. Теперь же Чацкий

²²³ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 325.

²²⁴ Баратынский Е. А. Финляндия. Т. 1. С. 141.

²²⁵ Батюшков К. Н. Разлука («Напрасно покидал страну моих отцов...»). С. 82.

понимает, что его рассудок прежде был затуманен, сам герой питал неосуществимые иллюзии и надежды:

Желаю вам дремать в неведеньи счастливом...

<...>

Так! отрезвился я сполна,

Мечтанья с глаз долой, и спала пелена. (С. 121)

К такому осознанию приходит элегический герой Крылова:

Досель я жил *отрадой упованья*,

Я сам себя *обманывать* хотел,

И наяву *коварные мечтанья*

Любовь твою сулили мне в удел!

Но ты меня лишила наслажденья:

Мечты мои рассеялись, как *дым*,

Упала с глаз *повязка заблужденья*,

И опыт мне сказал: ты не любим!²²⁶

В Жандровском списке в монологе «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый...» Чацкий произносит следующее (в Булгаринском списке стих немного изменен: «Казался прах и суeta...» – С. 63):

Чтоб кроме вас ему *все в жизни*

Казалось прах и смех? *дым*, мелочь и тщета? (С. 181).

Жизнь, наслаждение, искренние эмоции возможны без этого дыма, затуманенности сознания. Иначе это обман зрения:

Не призрак счастья, но счастье нужно мне²²⁷.

После того как Чацкий осознал свое прозрение, проговорил его, элегика отходит на второй план: ее вытесняет сатира, обличение общества. Но в конце монолога Чацкий возвращается к элегическому модусу:

Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.

²²⁶ Крылов А. А. Недоверчивость. С. 248.

²²⁷ Боратынский Е. А. Родина («Я возвращуся к вам, поля моих отцов...»). Т. 1. С. 169.

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!.. (С. 122)

«Образы здесь означены не бытовыми, а общепсихологическими, этическими чертами. Дано обобщение фамусовской Москвы – более широкое, чем на то уполномочивал весь бытовой материал пьесы». Этот эпизод Пиксанов обозначил как «последний идеологический подъем поэта». «Бытовые типы здесь на наших глазах подвергаются символизации. Именно здесь Грибоедов придает драме “высшее значение”»²²⁸.

Чацкий словно «на весь мир изливает всю желчь и всю досаду» (С. 121). Маркович отмечает в Чацком «очертания байроновского героя, героя романтического». «Начинает звучать романтическая тема бегства, бегства от мира куда-то за его пределы», что подтверждается «великолепной поэтической формулой»: «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!..». Звучание этой формулы, как замечает Маркович, схоже с «завыванием» благодаря явному ассонансному повтору гласного «у»²²⁹. «Финальный отъезд героя можно интерпретировать в диапазоне от романтического бегства и окончательного отчуждения до изгнания пророка не только из отечества, но и вообще из мира, в котором герой с такими идеалами, скорее всего, не сможет найти уголок чувству»²³⁰.

В связи с этой новой целью поиска героя Маркович отсылает к пушкинскому:

Приветствую, тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья²³¹.

²²⁸ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 326.

²²⁹ Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума».

²³⁰ Леоновичус А. В. Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» // Новый филологический вестник, № 3 (26), 2013. С. 90.

²³¹ Пушкин А. С. Деревня. Т. 1. С. 318.

Происходит смешение разных жанровых начал и их модусов. Так, возникающие «идиллические мотивы начала и конца фразы (“пойду искать уголок”) обнимают третий – драматический: оскорбленное чувство соединяет идиллию с трагедией, образует между ними почти естественный переход. И в целом возникает блестящее выражение ситуации Чацкого». Соединяется конкретное («Карету мне, карету!») и универсальное, общее. И этот «последний переход [от универсального к конкретному – В. П.] почти смешной»: Чацкий восклицает о «бытовой надобности, которая сейчас будет осуществлена, и Чацкий уходит для того, чтобы уехать куда-то, – в карете». «Так мы вновь возвращаемся в стихию комизма. В этот момент трагедийность, казалось бы, достигла апогея, а вместе с ней символическое значение драмы героя. Действительно, этот день как символ целой человеческой жизни: человек со своим идеалом оказывается обманут реальностью. Причем бытовое здесь не исключает символическое, а символическое не исключает бытовое, они взаимно друг друга поддерживают, и образуется глубинный мерцающий романтический смысл»²³².

В реплике Чацкого сосредоточена кульминация, трагическое завершение. Но комедия заканчивается не этой репликой – она завершается «на комической ноте», «завершается таким образом, что не может завершиться, финал остается открытым». «Хоровод [жанровых и родовых начал – В. П.] продолжается, не имея определенного конца. И так возникает движущаяся гармония, которая достигается благодаря своей подвижности, совместимости всех незавершенных форм, кружится этот хоровод и не может, и не хочет остановиться»²³³.

²³² Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума».

²³³ Там же.

2.10 Выводы

Элегика, проявляющаяся в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», трансформирует традиционные драматические элементы, устоявшиеся к началу XIX в.: реплики героев, их характеры, время комедии, ее композицию, сюжет.

В комедии модифицируется *поэтика времени*. Перед нами предстает не только классический принцип единства времени, которое охватывает драматическое действие, – комедия обращается и к интимному, перцептуальному времени, в котором разворачиваются равнозначные, не менее важные события – внутренние переживания героев. Влюбленная Софья погружена в свои мечты и не обращает внимания на событийное время. А Чацкий, приехав в дом, где провел детские годы, вспоминает прошлое как живое и идеальное время, которое, как он полагает, еще можно вернуть.

Усложняется и *слово героев*. Реплики Репетилова («Все служба на уме! Mon cher, гляди сюда...» – С. 107), как замечает Фомичев, могут иллюстрировать одну из черт поэтики грибоедовской комедии: в рассказе героя о бароне фон Клоц и себе «сатирически оттеняется яркое противоречие между тем, что рассказано и как рассказано. Если первое – колоритная картина жизни в совокупности ее социально-общественных и бытовых примет, то второе – материал для характеристики персонажа»²³⁴. Такую двойственность заключает в себе драматическое слово. И это слово в грибоедовской комедии использует весь свой природный потенциал: оно представляет собой три элемента, которые и выделяют это слово среди других родов литературы (самовысказывание, прямая речь, произносительное слово²³⁵). Обратимся к каждой из этих составляющих слова в грибоедовской комедии.

1. *Самовысказывание* привносит в драму темы, конструкции и экспрессию, свойственные лирике. С репликами героев в комедию входят темы и мотивы, которые наиболее полно отражаются в лирике: темы дороги, игры (часов, времени, судьбы), смерти (физической и

²³⁴ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 175.

²³⁵ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. С. 8.

духовной), тишины, безумной любви и безумства. Почти все монологи Чацкого чрезвычайно эмоциональны. Экспрессивны и реплики Софьи, Лизы, Репетилова: эта экспрессия передает внутреннее состояние героев в момент высказывания.

Драматическое слово, являясь более широким и объемным, может аккумулировать в себе определенный дискурс (например, лирический), сжав его в одну строку: лирическое высказывание Софьи заканчивается афористичным стихом «Счастливые часов не наблюдают».

2. *Прямая речь* является «средством характеристики лица говорящего». Форма высказывания и его построение может расширить наше представление о характере героя, его психологии. Герои «Горя от ума» осознают цель своих высказываний и в зависимости от этого определенным образом выстраивают свою речь. Так, Чацкий оговаривает, что в данный момент (объяснение с Софьей и сравнение себя с Молчалиным) он будет притворяться, а не говорить то, что действительно думает. Софья выдумывает сон, выстраивая свой рассказ с опорой на знакомые поэтические формулы, бытовавшие в современной ей литературе, которые имеют определенную семантику (встреча с любимым человеком, надежда на чудо и его свершение). Молчалин знает, как вести себя и разговаривать со всеми людьми в фамусовском доме, даже проговаривает свои принципы («Мне завещал отец: / Во-первых угождать всем людям без изъятья...» – С. 116).

По слову Чацкого мы соотносим его с элегическим героем, что позволяет предугадать поведение такого героя, образ его мыслей и даже развязку всего действия. Элегические штампы прослеживаются и в прямой речи Софьи, которая зарифмована с Чацким на уровне этой составляющей драматического слова. Но взаимопонимания и поддержки друг у друга герои не находят – положение Чацкого в конце пьесы становится еще более трагичным.

3. *Произносительное слово* позволяет высказываниям героев приобрести бо́льшую выразительность. Эта составляющая достигает своего предела в финальном монологе Чацкого, когда драматическое слово подхватывает лирическое с его выразительностью и интонацией («завывание» героя) и звучит наиболее пронзительно.

Лирика, уже элегика, придает комедии *динамичность* и *ритмичность*. Так, слово «Горе от ума», как мы уже сказали, являет собой сосуществование начал разных родов литературы: лирического (элегического, высокого) и драматического (комедийного, смешного). Например, реплика Чацкого «Карету мне, карету!», на первый взгляд, комичная, обращенная к быту, отсылает к элегическому модусу: побег героя из реальности, в которой все мечты героя о покое и блаженстве терпят крах, в некий уголок, «приют спокойствия».

Если комедия направлена на изображение настоящего (событий, происходящих на наших глазах в довольно быстром темпе), то элегика нацелена на прошлое, она замедляет развитие драматических событий. Возникающую лирику с размышлениями о прошлом и настоящем Н. И. Медведева называет «своеобразной паузой в сценическом действии», когда герои могут «перевести дух», подготовиться к следующему «пику действий» в пьесе²³⁶. Затем на первый план выдвигается драматическое начало, вытесняя лирическое, и наоборот. Таким образом, происходит органичная смена двух родовых начал, что обуславливает гармоническое единство всей пьесы и неугасающий интерес читателей к тексту.

На «замедления особого типа» в действии комедии обращал внимание и Пиксанов, который полагал, что такие паузы «имеют большую ценность в композиции [пьесы – В. П.], придавая сценическому движению ритмичность». «Особенно ценной, прямо музыкальной» Пиксанов считает паузу после отъезда Репетилова: «происходит замирание сценического движения накануне катастрофы» (крушение надежд Чацкого, прозрение,

²³⁶ Медведева И. Н. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. М., 1974. С. 63.

«побег» героя). Действие «замирает» в эпизодах, где Чацкий объясняется, рефлексировать, открывает свои мысли, надежды. Беседа с Репетиловым и его отъезд, как мы показали выше, становятся неким рубежом в развитии действия комедии: оно резко ускоряется после такого замедления, происходят «явственные повороты» драматического действия. А «чем внезапнее» эти повороты, «тем больше увлекают в любопытство», как писал сам Грибоедов. Итак, Чацкий «едва успел отделаться от Репетилова, как узнает, что пущена сплетня о его сумасшествии; еще не оправившись от этого известия, он становится свидетелем ночного свидания Софьи с Молчалиным, разбивающего остатки его надежд; затем бурное вторжение Фамусова наносит ему еще одно оскорбление: автором сплетни оказывается та же Софья. Наконец, со всей отчетливостью перед ним раскрывается, как пропасть, враждебность московского общества». Стремительными оказываются и переживания Софьи, которая «в минуту прозревает и перерождается»: после как будто удавшейся «мести Чацкому в защиту Молчалина» «тревога за возлюбленного улеглась», но следующая «короткая сцена объяснения Молчалина с Лизой разбивает все иллюзии» героини²³⁷.

Элегика модифицирует и *характеры героев* пьесы: они оказываются глубже, чем комедийные маски. Это не только сочетание качеств разных драматических героев (в Чацком переплетаются черты как отрицательного персонажа, так и положительного) – это и образы, заимствованные из лирики. Причем эти образы возникают не в речи героя, а в высказывании о нем другого действующего лица или в ремарке, предшествующей реплике героя. Молчалин в слове Чацкого становится подлецом, соперником элегического героя, Лиза играет роль Амура, предопределяя «исход» любви героев, Софья предстает возлюбленной элегического героя, а также «чужим сознанием» в его кругозоре.

Говорящие фамилии героев, на первый взгляд, являющиеся «данью театральной традиции», усложняются. Фомичев отмечал, что почти все

²³⁷ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 289–290.

фамилии соотнесены по значению с лексемами «говорить», «слышать»: «Фамусов (от «fama» – молва), Молчалин, Скалозуб, Тугоуховский, Репетилов (от «répéter» – повторять)». Такой прием, по Фомичеву, ведет к средоточию идейного смысла “Горя от ума” – к противопоставлению «бессловесных» и «говорливых», к центральной проблеме пьесы – проблеме ума²³⁸.

Обращение к данным лексемам, игра с ними происходит в репликах самых разных героев: «И слышат, не хотят понять...» (С. 13), «Всем слышится, и всех сзывает до зари!» (С. 21), ремарка «ничего не видит и не слышит» (С. 41), «Он ничего не слышит!» (С. 90), «Ты, Софья, слышала?» (С. 91), «Что это? слышал ли моими я ушами!» (С. 112), «И как не досмотрел? и как ты не дослышал?» (С. 120).

Еще один вариант развертывания лексем – топос тишины, к которому отсылает фамилия возлюбленного Софьи (Молчалин). Герой противопоставлен «громкому» фамусовскому обществу, что понимают Чацкий и Лиза с начала действия, а позже и Софья. Эту противопоставленность Фомичев объясняет тем, что Молчалин глуп, не умеет строить полноценные и яркие фразы и говорить с представителями света²³⁹. Но это не так. Вспомним диалог Молчалина с Лизой в конце действия:

...Кто б отгадал,
Что в этих щечках, в этих жилках
Любви еще румянец не играл!
Охота быть тебе лишь только на посылках? (С. 115).

Молчалин демонстрирует цепкий бытовой ум: герой сам выбирает, что и как говорить в зависимости от ситуации, которая всегда мотивирует его слово. И поразительно, что слово Молчалина изменяет течение действия комедии и приводит к прозрению и уходу главных героев. Но реплики Молчалина не оригинальны, он лишь пародирует известные коды («Пойдем

²³⁸ Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 37.

²³⁹ Там же. С. 80–81.

любовь делить плачевной нашей крали. / Дай обниму тебя от сердца полноты» – С. 116).

Как известно, фамилия главного героя комедии изначально была «Чадский» (такое написание присутствует в I и II актах Музейного автографа, но в III и IV действиях видим «уже привычное нам написание: Чацкий»). Внутренняя форма фамилии по-разному интерпретировалась критиками и исследователями комедии. Например, одни полагали, что «имя Чадский образовано от слова чад и имело целью охарактеризовать своего носителя как человека, живущего в чаду – идей, увлечений»²⁴⁰. В Малом академическом словаре прямое значение слова «чад» – «едкий, удушливый дым от сырых дров, недогоревшего угля, горящего жирного вещества и т. п.», в переносном – «то, что дурманит сознание, разум»²⁴¹. Такую трактовку подтверждает элегический модус слова Чацкого и его положения во всей комедии.

Согласно другой трактовке, слово «чад» можно соотнести с «образом огня, горения», что является «знаком молодости, страсти». Это своего рода «жар души», который «может быть излишне расточительным, <...> но без него нет жизни»²⁴². Действительно, образ огня возникает в связи с Чацким. Услышав рассказанный Софьей сон и неожиданно встретив Чацкого в своем доме после трехлетней разлуки, Фамусов описывает происходящее: «Теперь... да в полмя из огня...» (С. 33). После ночной сцены разоблачений Молчалина и Софьи Чацкий восклицает: «Ах! голова горит...». Некоторые реплики Чацкий предварены ремаркой: он произносит их «с жаром». После признания Софье («И все-таки я вас без памяти люблю») следует «минутное молчание» и острая реплика Чацкого: «Велите ж мне в огонь: пойду как на обед» (С. 145).

И «напротив, фамусовское общество в огне этом чувствует опасность»²⁴³. Чацкий сначала говорит о себе, потом переходит на общество:

²⁴⁰ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». С. 223 – 224.

²⁴¹ Чад // Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., М., 1999. Т. 4. С–Я. С. 650. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/24/ma465023.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

²⁴² Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». С. 75.

²⁴³ Там же.

Или в душе его сам Бог возбудит жар
 К искусствам творческим, высоким и прекрасным, –
 Они тотчас: разбой! пожар!
 И прослывет у них мечтателем! опасным!! (С. 49).

Перед отъездом Чацкий скажет о фамусовском обществе следующее:

...из огня тот выйдет невредим,
 Кто с вами день пробывать успеет,
 Подышит воздухом одним,
 И в нем рассудок уцелеет. (С. 122).

Огонь и пожар могут быть соотнесены с мотивом безумия, что снова противопоставляет Чацкого обществу и приводит к трагической развязке.

Обращение к элегике, а главное – функция ее в структуре «Горя от ума» – ново для стихотворных комедий начала XIX в. Ранее введение в комедию слова иного жанра не изменяло функционирование элементов комедии и движения всей пьесы.

Например, в комедии Грибоедова «Молодые супруги» (1815) в репликах героев присутствует *идиллическое слово*. Эльмира, супруга Ариста, поет пастушеские песни, услышав которые герой удивляется, забывается и снова влюбляется в свою жену. В реальность героев возвращает драматическое слово и комичные ситуации. Герой переосмысливает идиллию, лежащую в основе супружеской жизни, и находит блаженство в семье. Противоречия и возникший конфликт между супругами легко разрешаются.

Сентименталистский дискурс проявляется в комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1818). Фиалкину, поэту, одному из воздыхателей графини Лелевой, «внушена <...> гением баллада», он хочет посвятить «графине сердца плод». Все его реплики подобного толка комичны. Над Фиалкиным смеются все героини. Он пишет стихи в духе поэтов-

сентименталистов, но про его поэтический талант говорят: «поэт не отвыдыхал»²⁴⁴.

Возможно, предтечей «Горя от ума» с его «карнавалом недоволенных жанров» была комедия «Своя семья, или Замужняя невеста», написанная в 1817–1818 гг. А. С. Грибоедовым, А. А. Шаховским и Н. И. Хмельницким. В пьесе представлена история двух молодых людей: Любима и Наташи – которые женились без ведома родственников юноши и отправились к ним за благословением на уже состоявшийся брак. Грибоедов работал над одним фрагментом пьесы, который воспринимал как законченное, целостное стихотворение²⁴⁵. Этот фрагмент представляет собой беседу Наташи с родственниками Любима. Наташа, чтобы понравиться им, угождая всем, использует разные культурные коды (сентиментализм, руссоизм и т. д.). Слово героини может подстроиться под чужое и стать его отражением, оно легко переключается между разными пластами языка и стиля. Все заканчивается благополучно, как в модном в то время французском водевиле: родственники Любима принимают героиню.

Во всех приведенных выше комедиях (в том числе и в «Притворной неверности», «Не любо – не слушай, а лгать не мешай») исход пьесы не трансформируется. В «Горе от ума» развязка оказывается непредсказуемой и неожиданной, отличной от традиционного финала легкой комедии.

Непредсказуем и мотив безумия от любви, сумасшествия, присутствующий во всех стихотворных комедиях, продолженный Грибоедовым и доведенный им до предела: месть Софьи превратилась в нелепый слух о сумасшествии как психическом состоянии Чацкого, и этот слух принимает за правду все фамусовское общество. В других комедиях мотив безумия ироничен, представляет собой реакцию одного героя на слова или поступки другого. Например, Ольгин в комедии Шаховского «Урок

²⁴⁴ Шаховской А. А. Урок кокеткам, или Липецкие воды // Стихотворная комедия, комическая опера, водевилль конца XVIII – начала XIX века: В 2-х т. / Вст. ст. А. А. Гозенпуда. Т. 2. Л., 1990. С. 45, 48.

²⁴⁵ Фомичев С. А. «Своя семья, или Замужняя невеста» // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007. С. 308. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7228> (дата обращения: 07.05.2018).

кокеткам, или Липецкие воды» (1818) говорит следующее о Пронском: «С большим его умом, / Мой братец без меня попался б в желтый дом»²⁴⁶. В грибоедовской пьесе «Молодые супруги» Эльмира восклицает: «Что? вы б это не снесли <...> Вы бы с ума сошли»²⁴⁷. «Насмешница, сведешь меня с ума, / А быть беде! и я в тебя влюблюся...»²⁴⁸ – дразнит Зарницкин Дашеньку в пьесе Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818). Далее мотив безумия не находит продолжения в пьесе, и финал остается традиционным и предсказуемым: герои счастливы, действие идет к свадьбе. Совершенно иначе функционирует этот мотив в комедии «Горе от ума»: вместе с элегией он ведет к трансформации сюжета. Драма, действие которой обрывается на четвертом акте, заканчивается отъездом главного героя, побегом от не принимающего его общества.

²⁴⁶ Шаховской А. А. Урок кокеткам, или Липецкие воды. С. 97.

²⁴⁷ Грибоедов А. С. Молодые супруги // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 28.

²⁴⁸ Шаховской А. А. Не любо – не слушай, а лгать не мешай // Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века. Т. 2. С. 368.

Заключение

Как мы показали во второй главе, вместе с элегикой в драму проникают мотивы, принципы и приемы другого рода литературы (лирики). А элегика, модифицируя традиционные элементы драмы, нарушает их привычное функционирование. Измененным, новаторским оказывается обращение к событиям, которые предстают перед читателем. Перед нами разворачиваются не только внешние события – нам открывается и внутренний мир героя, его интимные переживания. На такие переживания нацелена, в первую очередь, лирика, фокусируясь как на конкретной личности, так и на обращенности говорящего к другому сознанию. Такое жанрово-родовое заимствование оказывается возможным именно в комедии в стихах, которая отходит от строгих принципов драмы и тем самым дает драматургу огромную свободу. Благодаря этой свободе Грибоедов мог проявить неожиданный поэтический талант. Маркович определял монолог Чацкого на балу в доме Фамусова («Ну вот и день прошел, и с ним...») как «лирическое стихотворение, <...> которое мог бы написать поэт середины XIX века – Огарев, например»²⁴⁹. Грибоедов писал лирику, но эта лирика – «в духе шаблонов» первой четверти XIX в., «в духе шаблонов устойчивых стилей». Всего за два-три года, как полагает Б. А. Кичикова, с «головокружительной быстротой» происходит созревание поэтического таланта Грибоедова, «развитие и изменение его литературной позиции»: за «едкой пародией на “унылую” сентиментальную элегию в ранней редакции пьесы (“В саду была...”» следует «подлинно лирический шедевр» – элегичное объяснение Чацкого²⁵⁰.

Элегика в «Горе от ума», как полагал В. М. Маркович, «так тесно связана с судьбами русской элегической поэзии, вступавшей тогда в пору расцвета, что содержит в себе и тенденцию развития жанра: в диалектике сложного чувства, движущей признанием героя, предугадывается, например, знаменитое:

Я вас любил так искренно, так нежно,

²⁴⁹ Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума».

²⁵⁰ Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова... С. 149.

Как дай вам бог любимой быть другим»²⁵¹.

В 1830-е гг. в русской лирике только зарождалась тенденция синтеза разных жанров и родов литературы. В конце десятилетия Лермонтов введет в русскую поэзию жанр стихотворения, который охватит всю лирическую систему, до этого времени дифференцированную на определенные жанры. Внежанровое стихотворение отменяет строгие границы тех или иных жанров (идиллия, ода, послание, элегия и т. д.), вбирая в себя элементы каждого из них. Позже в лирике вместе с нарушением стихотворного ритма, синтаксиса, фразеологии и т. п. будет намечаться тенденция к прозаизации, которая станет активным процессом для русской литературы середины XIX в.

Если данные процессы соотнести с грибоедовским текстом, создававшимся с 1822 по 1824 гг., то «Горе от ума» должно быть воспринято как произведение, которое является своего рода прорывом, предвестником тех явлений и преобразований в литературе, которые произойдут спустя десятилетия.

Ю. Н. Тынянов писал, что элегическая лирика стала для Пушкина «как бы средством овладения действительностью в ее конкретных чертах и первым, главным путем к эпосу и драме»²⁵². Думается, что творческий путь Грибоедова осуществлялся в противоположном направлении: драма позволила автору перейти к лирической модальности. Но этот переход был осуществлен только в рамках стихотворной комедии «Горе от ума».

Более полное описание такого прорыва в литературе возможно при обращении к другим жанровым началам: идиллии, сатире, оде (лирика), басне, роману, поэме (эпос), анекдоту и сплетне (фольклор) – сочетание которых образует гармоническое единство произведения. Описание и анализ этих жанровых форм может стать продолжением данной работы. Предполагается, что итоговая объемная и многоуровневая картина «хоровода недовоплощенных жанров» позволит обнаружить новые смысловые возможности комедии.

²⁵¹ Маркович В. М. А. С. Грибоедов «Горе от ума».

²⁵² Тынянов Ю. Н. Безымянная любовь // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 210.

Библиография

I

1. *Батюшков К. Н.* Сочинения / Ред., ст. и коммент. Д. Д. Благого. М.; Л.: Academia, 1934. 749 с.
2. *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения 1818–1822 годов. М.: Языки славянской культуры, 2002. 512 с.
3. *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823–1834 годов. М.: Языки славянской культуры, 2002. 440 с.
4. *Грибоедов А. С.* Горе от ума // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В трех томах. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, 1995–2006. 1669 с.
5. *Дельвиг А. А.* Письмо Кюхельбекеру Июнь 1824 г. Петербург // Дельвиг А. А. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1986. С. 283.
6. *Дмитриев И. И.* Модная жена // Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 172–176.
7. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. М.: Языки русской культуры, 2000. 840 с.
8. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1828–1831. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1954. 452 с.
9. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 2. Стихотворения. 1832–1841. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1954. 388 с.
10. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 томах. Т. 1. Стихотворения 1838–1855 гг. Л.: Наука, 1981. 719 с.
11. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.

II

12. *Альми И. Л.* Элегии Е.А. Баратынского 1819–1824 годов: (К вопросу об эволюции жанра) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Семантика-С; Скифия, 2002. С. 133–155.

13. *Баевский В. С.* Стих «Горя от ума» в сравнении со стихом «Евгения Онегина» // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии. Л.: Наука, 1989. С. 237–245.

14. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа // Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л.: Academia, 1927. С. 5–22. (Вопросы поэтики. Вып. IX).

15. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М.: Издательство АН СССР, 1954. Т. 5. Статьи и рецензии. 1841–1844. С. 7–67.

16. *Бередников Я. И.* Об элегии и героиде (Из Сульцеровой теории изящных искусств) // Благонамеренный, 1818. № 7. С. 70–79.

17. *Богданович Е. В.* Дружеское послание и элегия в 1810–1820-х годах: к вопросу о взаимовлиянии жанров // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. № 20 (235). Вып. 56. С. 38–40.

18. *Бочкарев В. А.* О реализме, лирике и сатире в комедии «Горе от ума» // Волга. Куйбышев, 1945. Кн. 2. С. 124–136.

19. *Буало-Денрео Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.

20. *Варзаева М. А.* «Смешанные ощущения» как основа элегического жанра: Первые шаги в освоении понятия в творчестве поэтов-классицистов и ранней лирике А. С. Пушкина // Актуальные процессы в социальной и массовой коммуникации [Текст]: Материалы научно-практической интернет-конференции. Ярославль: ЯГПУ, 2010. Вып. 3. С. 31–42. URL: uspu.org/images/f/f5/Варзаева_статья.doc (дата обращения: 05.04.2018).

21. *Варзаева М. А.* Элегия в творчестве В. А. Жуковского: к вопросу об авторской реализации жанрового канона // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: УрФУ, 2012. Т. 2. С. 74–78.
22. *Вацууро В. Э.* К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» // Временник Пушкинской комиссии, 1978. Л.: Наука, 1981. С. 5–21.
23. *Вацууро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 240 с.
24. *Галич А. И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М.: Искусство, 1974. Т. 2. URL: http://az.lib.ru/g/galich_a_i/text_1825_opyt_nauki.shtml (дата обращения: 04.05.2018).
25. *Гаспаров М. Л.* Три типа русской романтической элегии: (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст. М.: Наука, 1989. С. 39–63.
26. *Гинзбург Л. Я.* Опыт философской лирики // Поэтика. Л., 1929. С. 72–104.
25. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 409 с.
26. *Гозенпуд А. А.* Из истории русской стихотворной комедии и комической оперы XVIII – начала XIX века // Стихотворная комедия: Комическая опера: Водевиль конца XVIII – начала XIX века. В 2-х тт. Л.: Советский писатель, 1990. Т. 1. С. 5–56.
27. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2-х т. / Вст. ст. А. А. Гозенпуда. Л.: Советский писатель, 1990. 1520 с.
28. *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985. 239 с.
29. *Грехнев В. А.* Элегические композиции Жуковского и жанровый контекст // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник. Горький: ГГУ, 1985. С. 67–76.

30. *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород: Издательство «Нижний Новгород», 1994. 469 с.
31. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований. Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. 800 с. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/MAS-abc/> (дата обращения: 12.05.2018).
32. *Жаплова Т. М., Толкачев Д. В.* Жанр «батальной» элегии в лирической поэзии К. Р. // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2017. № 7 (73). Ч. 3. С. 36–38.
33. *Жаплова Т. М., Толкачев Д. В.* Элегическое начало в поэзии К. Р. // Национальная ассоциация ученых, 2015. № 2 (7). С. 99–102.
34. *Зырянов О. В.* Границы жанра: Элегия в творческом сознании А. С. Пушкина // Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: УрГУ, 2003. 548 с.
35. *Зырянов О. В.* Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия УрГУ, 1999. № 11. С. 5–12.
36. *Касаткина В. Н.* Поэзия В. А. Жуковского. М.: Издательство МГУ, 2002. 112 с.
37. *Кичикова Б. А.* Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова (поэтические жанры в структуре стихотворной комедии) // Русская литература, 1996. № 1. С. 138–150.
38. *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013. 280 с.
39. *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2013. URL: <http://search.rsl.ru/ru/record/01005531549> (дата обращения: 04.04.2018).
40. *Кочеткова Н. Д.* Перевод книги Ж.-Ф. Лагарпа «Ликей, или Круг словесности древней и новой», осуществленный Российской Академией // Российская Академия (1748–1841): Язык и литература в России на рубеже

XVIII–XIX веков. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2009. С. 132–140.

41. *Кушнер А. С.* «Ребяческое удовольствие слышат стихи мои в театре» // Вопросы литературы, 1972. № 5. С. 142–150.

То же: *Кушнер А. С.* «Ребяческое удовольствие слышат стихи мои в театре» // «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении / Предисл. В. М. Марковича, коммент. М. Я. Билинчис. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 382–391.

42. *Кюхельбекер В. К.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 453–459.

43. *Кюхельбекер В.* <К.> Земля безглавцев // Мнемозина, 1824. Ч. II. С. 143–151.

44. *Леонавичус А. В.* Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» // Новый филологический вестник, № 3 (26), 2013. С. 88–101.

45. Поэты 1790–1810-х годов / Вст. ст. и сост. Ю. М. Лотман. Подг. текста М. Г. Альтшуллер. Л.: Советский писатель, 1971. 921 с.

46. *Маймин Е. А.* Композиция комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Маймин Е. А., Силина Э. В. Теория и практика литературного анализа. М.: Просвещение, 1984. С. 101–112.

47. *К-ов П.* <Мальт-Брен К.>. Рассуждение об Элегии // Сын Отечества. 1814. Т. 51. С. 215–225.

48. *Маркович В. М.* Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник / Под ред. В. М. Марковича. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. С. 135–164.

49. *Маркович В. М.* «Горе от ума» в критике и литературоведении XIX–XX веков // «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении / Предисл. В. М. Марковича, коммент. М. Я. Билинчис. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 7–44.

50. *Маркович В. М.* А. С. Грибоедов «Горе от ума» // Лекции по истории русской литературы первой половины XIX в. 29.09.2004.
51. *Маркович В. М.* Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература, 2015. № 2. С. 5–28.
52. *Матяш С. А.* Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В. А. Жуковского (к вопросу о жанровой системе поэта) // Русская литература, 1974. № 2. С. 150–154.
53. *Матяш С. А.* Басенный и драматический вольный ямб (к проблеме генезиса стиха комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Русская литература, 1984. № 1. С. 182–188.
54. *Матяш С. А.* Вольный ямб русской поэзии XVII–XIX вв.: Жанр, стиль, стих. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. 496 с.
55. *Матяш С. А.* Особенности стихотворной формы русской элегии в рецепции пародистов // Вестник Оренбургского государственного университета, 2012. № 11 (147). С. 21–27.
56. *Медведева И. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. М.: Художественная литература, 1974. 109 с.
57. *Монахов С. И.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова в контексте полемики о русской балладе 1810–1820-х гг. // XLV Международная филологическая научная конференция, Санкт-Петербург, 14–21 марта 2016 г.: Тезисы докладов. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2016. С. 89–90.
58. *Москвичева Г. В.* Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII – первых десятилетий XIX века // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник. Горький: ГГУ, 1985. С. 33–50.
59. *Остолопов Н. Ф.* Елегия // Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ. СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1821. Т. 1. С. 355–378.
60. *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума» / Подгот. текста и коммент. А. Л. Гришунина. М.: Наука, 1971. 400 с.

61. *Ревякин А. И.* Жанровые особенности «Горя от ума» // Русская литература, 1961. № 4. С. 114–127.
62. *Рижский И. С.* Наука стихотворства. СПб.: Императорская академия наук, 1811. 352 с.
63. *Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8). Вена, 1982. 281 с.
64. *Соловьев В. С.* Живые жильцы (Философия и композиция «Горя от ума») // Вопросы литературы, 1970. № 11. С. 155–176.
65. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8: Флобер – Яшпал. 1136 стб. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8662.htm>. (Дата обращения: 01.04.2018).
66. *Токарева Г. А.* О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник КРАУНЦ: Гуманитарные науки, 2017. № 1 (29). С. 7–11.
67. *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума» // Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 132–201.
68. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Отв. ред. В. Д. Рак. СПб., 2004. Т. 18–19. 444 с. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-2331.htm> (дата обращения: 01.05.2018). (Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19).
69. *Толстогузова Е. В.* Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Владивосток, 2009. № 3 (7). С. 5–11.
70. *Толстогузова Е. В.* «Падение» жанра элегии: проблема детализации крупной историко-литературной схемы // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке, 2011. № 1. С. 51–53.
71. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. 424 с.
72. *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература, 1969. № 2. С. 46–66.

73. *Фомичев С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. Книга для учителей. М.: Просвещение, 1983. 208 с.
74. *Фомичев С. А.* Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-история, 2007. 394 с. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6436> (дата обращения: 07.05.2018).
75. *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 168 с.
76. *Фризман Л. Г.* Три элегии // Искусство слова: Сб. ст. к 80-летию Д. Д. Благого / Отв. ред. К. В. Пигарев. М.: Наука, 1973. С. 72–81.
77. *Фризман Л. Г.* Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 73–106.
78. *Фризман Л. Г.* К истории русской элегии // Филологические науки, 1977. № 3. С. 16–25.
79. *Фризман Л. Г.* Два века русской элегии // Русская элегия XVIII – начала XX века / Вст. ст., подгот. текста, прим. и биограф. справ. авторов Л. Г. Фризмана. Л.: Советский писатель, 1991. С. 5–48.
80. Русская элегия XVIII – начала XX века / Вст. ст., подгот. текста, прим. и биограф. справ. авторов Л. Г. Фризмана. Л.: Советский писатель, 1991. 640 с.
81. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост., автор ст. и примеч. В. Е. Холшевников. 3-е изд., испр. и доп. М.; СПб.: Academia, 2005. 669 с.
82. *Шер Е. Ю.* Элегическое начало в оде В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского» // Филологический класс, 2013. № 4 (34). С. 29–36.
83. *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб.: Инапресс, 1998. 239 с.
84. *Kalbouss. G.* Rhyming patterns in Griboedov «Gore ot uma» // Slavic and East European Journal, Cambridge, 1995. Vol. 39. № 1. P. 1–13.
85. *Monakhov S. I.* «Горе от ума» by Alexander Griboedov in the Light of Debates about Russian Ballads in 1810 to 1820 // «Blessed Heritage»: The Classical Tradition and Russian Literature. Opera Slavica, 2018. № 64. С. 173–187.